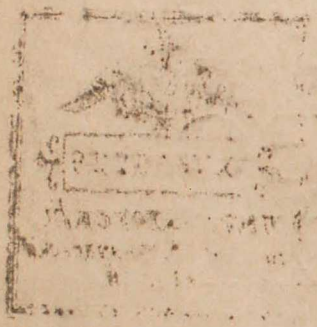
ШКОЛА РИСОВАНІЯ ЖИВОПИСИ И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

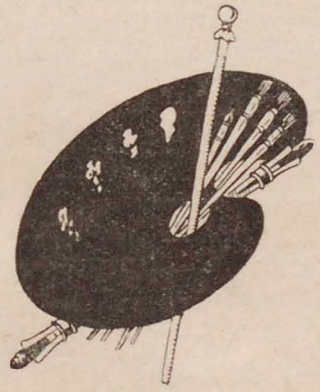
ИСКУССТВО ДЛЯ ВСѢХЪ

ИЗД. Т-ВО „БЛАГО“
ПЕТРОГРАДЪ
НИКОЛАЕВСКАЯ 44

Н. Бебіе



ШКОЛА
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ
и
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
Искусство для всѣхъ



XVI 00228
ИМПЕРАТОРСКІЙ
МОСКОВСКІЙ ЧУМЯНЦОВСКІЙ
МУЗЕЙ

Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,

при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА, В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 7.

Изд. Т-во „БЛАГО“

Петроградъ, Николаевская 44

Типографія
Товарищества «Б Л А Г О»
Петроградъ, Николаевская 44
Т. 626 - 49

Оглавленіе 7-го тома.

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.
Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

Стр. (низъ)

Акварель. *В. А. Лепикашъ*. . . . . 1 — 16

Рисованіе частей человѣческаго тѣла. *А. Г. Новиковъ*. . . . . 17 —

Опыты живописи масляными красками. *А. В. Маковскій*. . . . . 65 — 80

Линейная перспектива. *Т. И. Катуркинъ*. . . . . 81 — 96

Очерки по исторіи живописи. *Б. Ѳ. Шлецеръ*. . . . . 97 — 112

Приложеніе. Меццотинто-гравюра на отдѣльномъ листѣ: «ПОРТРЕТЪ КАРЛА I» *Ванъ-Дейка*.

ПОРТРЕТЪ КАРЛА I.

Ванъ-Дейкъ.

АКВАРЕЛЬ.

РИСОВАНІЕ ЖИВЫХЪ ОВОЩЕЙ, ЛИСТЬЕВЪ И ФРУКТОВЪ.

Предлагаемыя въ этомъ отдѣлѣ модели живыхъ листьевъ и плодовъ въ своемъ исполненіи требуютъ, до извѣстной степени, нѣкоторой поспѣшности въ работѣ, такъ какъ подобныя модели не могутъ «позировать» такъ долго, какъ предметы домашняго обихода; поэтому мы дадимъ здѣсь предварительно нѣкоторыя практическія указанія для начинающихъ работать акварелью.

Уже послѣ второго, третьяго сеанса листья и цвѣты вянутъ и опускаются внизъ, а слѣдовательно, мѣняютъ не только свою первоначальную форму, но и цвѣтъ. При особомъ, однако, искусственномъ поддерживаніи жизни листьевъ можно нѣсколько продлить ихъ бодрый видъ, если, напримѣръ, натюрмортъ поставить въ комнатѣ, выходящей окнами на сѣверъ, и отъ времени до времени вспрыскивать ихъ холодной водой. Можно, понятно, листья опустить въ сосудъ съ водой, но это не всегда удобно, такъ какъ въ такомъ видѣ нельзя придать имъ желаемую форму и группировку, которая всецѣло будетъ зависѣть отъ формы сосуда.

Проще писать съ натуры цвѣты съ длинными стеблями или листья съ вѣтками, опустивъ стебли и вѣтки въ сосудъ съ водой, которую можно черезъ нѣкоторые промежутки мѣнять. Въ такомъ состояніи цвѣты и листья довольно долго сохраняютъ свой первоначальный видъ, хотя нѣкоторые сорта цвѣтовъ, какъ, напримѣръ, розы, будучи поставлены въ воду, начинаютъ усиленно распускаться, что особенно замѣтно на бутонахъ, которые уже на второй день совершенно расцвѣтаютъ. Лучше всего для натюрмортовъ брать цвѣты совершенно распустившимися,—они дольше всего сохраняютъ свою форму. Если же вы желаете въ общей группировкѣ помѣстить и бутоны, что придастъ натюрморту больше реальности и красоты, то бутоны необходимо написать въ одинъ сеансъ и больше надъ ними не работать. Само собою разумѣется, что нельзя писать одни бутоны, не имѣя проложенными хотя бы въ пятнахъ остальныхъ цвѣтовъ натюрморта.

Фрукты и овощи можно писать значительно дольше, такъ какъ они не такъ скоро теряютъ свою форму, хотя несвѣжій видъ ихъ на четвертомъ, пятомъ сеансѣ становится замѣтнымъ. Вообще же при рисованіи акварелью съ такихъ натюрмортовъ слѣдуетъ стараться заканчивать сначала тѣ части его, которыя наиболѣе подвержены измѣненію.

Все это рисующій долженъ имѣть въ виду, чтобы устранить тѣ мелкія, но существенныя неудобства, которыя вліяютъ на ходъ и успѣшность работы.

Приведемъ примѣры рисованія натюрмортовъ изъ овощей и фруктовъ.

РИСОВАНІЕ НАТЮРМОРТОВЪ, СОСТАВЛЕННЫХЪ ИЗЪ ОВОЩЕЙ И ФРУКТОВЪ.

Послѣдовательный ходъ рисованія одного изъ такихъ натюрмортовъ представленъ на рисункахъ 29а, 29 и 30. По рисунку, въ смыслѣ трудности, онъ почти равносиленъ предыдущему натюрморту изъ предметовъ домашняго обихода, но по краскамъ значительно труднѣе его. Трудность исполненія этого натюрморта усугубляется тѣмъ, что здѣсь, помимо общаго колорита предметовъ, входящихъ въ составъ натюрморта, нужно выдержать еще и красочное отношеніе ихъ къ фону и плоскости, на

Рис. 29а.

Рис. 29.

которой они лежатъ. Такимъ образомъ въ данномъ случаѣ необходимы нѣкоторыя познанія въ достиженіи того, что въ живописи носитъ названіе «воздушной перспективы». Отчасти, конечно, мы имѣли съ ней дѣло уже въ предыдущемъ натюрмортѣ, гдѣ, хотя и въ малой степени, но предметы были также расположены на различныхъ планахъ, т.-е. на извѣстномъ разстояніи другъ отъ друга, а слѣдовательно, и вліяніе воздушной перспективы нѣсколько было замѣтно. Въ данномъ же натюрмортѣ это вліяніе еще больше замѣтно, а потому нельзя не сказать нѣсколько словъ по этому поводу.

Краски въ природѣ подвержены такому же перспективному закону, какъ и сама форма предметовъ. Если положить на одной и той же плоскости два куска совершенно одинаковой цвѣтной матеріи, то ближайшій къ зрителю кусокъ будетъ казаться красочнѣй и ярче, чѣмъ дальній, потому что между зрителемъ и вторымъ кускомъ матеріи бо́льшее пространство, а слѣдовательно, и большій слой воздуха. Чѣмъ больше будетъ это разстояніе, тѣмъ слабѣе кажется окраска предмета. *Воздухъ смягчаетъ яркость окраски предметовъ*, а потому, рисуя предметы, различно отстоящіе отъ зрителя, необходимо имѣть это въ виду. *Ближайшіе предметы всегда кажутся ярче и рисунокъ ихъ опредѣленнѣе, отчетливѣе, чѣмъ дальнѣйшихъ.*

На рис. 30 ближайшіе къ намъ цвѣты и листья тыквы, а также и груша, нарисованы въ болѣе опредѣленныхъ контурахъ и краскахъ, чѣмъ сама тыква, контуръ которой, въ особенности по верхнему краю ея, какъ бы сливается съ фономъ. Благодаря этому пріему и достигается въ рисункѣ впечатлѣніе (въ особенности если смотрѣть на работу съ нѣкотораго разстоянія), что часть предметовъ лежитъ ближе къ намъ, а другая часть—дальше. Вліяніе воздушной перспективы при рисованіи натюрмортовъ не всегда легко подмѣтить въ натурѣ, въ особенности неопытномъ глазомъ. Тѣмъ не менѣе, знать о немъ и имѣть его въ виду при рисованіи необходимо; надо знать также и то, какимъ путемъ возможно удалить на рисункѣ одинъ предметъ и приблизить другой. Предположимъ, что вы, не зная законовъ воздушной перспективы, написали какой-нибудь натюрмортъ. Если вы не позаботились о томъ, чтобы смягчить краски заднихъ предметовъ, то они будутъ слишкомъ «лѣзть» впередъ.

Поправить дѣло можно слѣдующимъ образомъ: берете совершенно чистую кисть съ водой и смягчаете постепенно тона и контуръ того предмета, который вы желаете удалить. Если же задній предметъ и безъ того написанъ въ слабыхъ тонахъ и дальнѣйшее ослабленіе его тоновъ нежелательно, то можно поступить иначе, а именно—приблизить предметы перваго плана, усиливъ яркость ихъ окраски и нарисовавъ опредѣленнѣй ихъ контуръ.

Къ вопросу о воздушной перспективѣ мы еще вернемся, когда будемъ говорить о пейзажѣ, а сейчасъ займемся нашимъ натюрмортомъ.

Взглянувъ на рисунокъ 29, вы замѣтите, что уже въ предварительной прокладкѣ тоновъ, несмотря на то, что это только подготовительная работа, выдержана не только красочная гамма, но и прочувствована воздушная перспектива, выразившаяся въ томъ, что краски на первомъ планѣ положены ярче и гуще, чѣмъ на заднемъ планѣ. Изъ этого вы можете сдѣлать заключеніе, что красочную, или воздушную перспективу можно показать не только съ помощью самыхъ яркихъ красокъ, но и въ свѣтлой слабой гаммѣ достигается впечатлѣніе близости и дальности предметовъ.

Чтобы легче было замѣтить, который изъ рисуемыхъ предметовъ больше другихъ нуждается въ удаленіи или приближеніи, нужно время отъ времени, прищуривъ глаза, посмотрѣть на натуру и на свою работу; тогда опредѣленнѣй будетъ видно вліяніе воздушной перспективы.

Приведенный примѣръ натюрморта изъ овощей и фруктовъ въ нашемъ курсѣ отнесенъ къ числу работъ, гдѣ красочная задача уже довольно сложная; поэтому мы остановимъ ваше вниманіе на самыхъ краскахъ этого натюрморта. До сихъ поръ мы пользовались небольшими наборами красокъ изъ 11 цвѣтовъ, которые были указаны въ отдѣлѣ «О краскахъ вообще» (стр. 22). Начиная съ этого натюрморта, комплектъ красокъ долженъ быть увеличенъ нѣсколькими новыми цвѣтами. Можно прибавить именно: *кадмій желтый оранжевый, индійскую желтую, охру желтую, умбру натуральную и зеленую землю.* Прибавленіе указанныхъ красокъ на вашу палитру облегчитъ работу при подборѣ нѣкоторыхъ основныхъ цвѣтовъ натюрморта. Такъ, напримѣръ: цвѣтъ тыквы и груши легче составить изъ кадмія оранжеваго и сіенны жженной, чѣмъ изъ хрома оранжеваго и киновари; цвѣтъ листьевъ въ тѣняхъ можно изобразить реальнѣе зеленой землей съ небольшой примѣсью сіенны натуральной и сіенны жженной. Для свѣтло-желтыхъ мѣстъ тыквы лучшимъ тономъ можетъ быть охра желтая, и, наконецъ, для фона можно взять, какъ основную краску, умбру натуральную. Указывая на эти краски, какъ на основные тона, мы должны оговориться, что имѣемъ въ виду только тотъ рисунокъ, который помѣщенъ здѣсь въ видѣ иллюстраціи. Для письма съ натуры не можетъ быть данъ постоянный рецептъ красокъ для каждаго отдѣльнаго предмета. Было бы ошибочно сказать, что листву деревьевъ *непремѣнно* нужно писать только изумрудной зеленью или зеленой землей: и то и другое будетъ не вѣрно. Опытъ показываетъ, что и смѣсь, напр., кадмія оранжеваго или хрома желтаго оранжеваго со слоновой костью дастъ прелестный зеленовато-теплый тонъ глубокой тѣни листвы. Между тѣмъ для изображенія листвы въ свѣту эти краски могутъ и не подойти. Слѣдовательно, какъ мы уже не разъ говорили, окраска предметовъ природы—явленіе чисто случайное, которое нельзя подвести подъ какой-либо красочный канонъ. Поэтому, когда вы у себя дома составите натюрмортъ изъ овощей и фруктовъ, то можетъ случиться, и это вполнѣ естественно, что ни одинъ изъ указанныхъ нами цвѣтовъ не подойдетъ къ окраскѣ вашего натюрморта. Однако, зная основныя сочетанія красокъ, вамъ не трудно будетъ подобрать тѣ оттѣнки, какіе вы увидите въ дѣйствительности.

Разсмотримъ еще одинъ примѣръ подобнаго же рода натюрморта: *кисть винограда съ листьями* (рис. 31, 32 и 33) (контуръ, предварительная прокладка красокъ и законченная работа). Модель взята въ красочномъ отношеніи довольно разнообразная, но краски здѣсь не яркія, не кричащія, а спокойныя и подчинены другъ другу. Общій тонъ красочной гаммы теплый, несмотря на то, что посреди нѣ находится вѣтка винограда синевато-сѣраго и желто-зеленаго цвѣта. Эти цвѣта, являясь дополнительными къ окраскѣ листьевъ, гармонируютъ съ ними.

Здѣсь умѣстно будетъ сказать нѣсколько словъ о «сочности» акварельнаго рисунка тѣмъ болѣе, что и модель въ данномъ случаѣ самая подходящая. «Сочный виноградъ»—понятіе общеизвѣстное, но понятіе «сочная акварель»—терминъ спеціально художественный, имѣющій аналогію съ первымъ. Мы говоримъ «сочный виноградъ»,

Рис. 34с.

Рис. 31.

опредѣляя этимъ внутреннее жидкое содержимое винограда. Перенося это понятіе на работу акварелью, мы должны также искать какой-то сочности въ краскѣ, положенной на бумагу. Когда мы разводимъ акварельную краску на тарелкѣ съ помощью воды, то, конечно, она въ такомъ видѣ всегда сочная, потому что содержитъ жидкость; но когда мы ее нанесемъ на бумагу, и вода испарится, то остается одна только сухая краска, пигментъ. Слѣдовательно, нужно умѣть положить на бумагу краску такъ, чтобы она казалась сочной и послѣ того, какъ просохнетъ, что является крайне необходимымъ для изображенія не только плодовъ, но и вообще при работѣ съ натуры. Дѣло въ томъ, что, какъ мы уже раньше говорили, отдѣльный мазокъ краски, положенный на бумагу, можетъ быть «сочнымъ» или «сухимъ» въ зависимости отъ техническаго пріема, какимъ нанесенъ этотъ мазокъ на бумагу. Если краска разведена съ достаточнымъ количествомъ воды, и кисть впитала въ себя такой краски столько, сколько она можетъ впитать, то энергичный мазокъ на бумагѣ дастъ всегда сочное пятно, и, наоборотъ, если кисть недостаточно впитала въ себя, хотя бы даже и жидкой, краски, то пятно будетъ сухое, дряблое. Сочность колорита получится только тогда, когда краска въ моментъ накладыванія ея на бумагу настолько жидка, что при вертикальномъ положеніи бумаги она будетъ стекать внизъ. Недостаточно жидкая краска не сплошь покрываетъ бумагу и оставляетъ въ порахъ шероховатости бѣлыя пятнышки, вслѣдствіе чего окраска принимаетъ характеръ не сплошной массы, а какъ бы просвѣчивающей. Благодаря такому свойству краски, и вся законченная работа производитъ впечатлѣніе либо «сочнаго» рисунка, либо «сухого», смотря по тому, какимъ способомъ исполнялась работа. Первый техническій пріемъ даетъ возможность лучше и вѣрнѣе передать матеріалъ рисуемаго предмета, и, кромѣ того, сочный рисунокъ производитъ болѣе ласкающее и пріятное впечатлѣніе на нашъ глазъ. Второй же способъ менѣе благодаренъ, въ особенности, если вашъ рисунокъ весь исполненъ этимъ способомъ, такъ какъ въ натурѣ при всякомъ освѣщеніи есть теплыя глубокія мѣста, которыя могутъ быть выражены только при условіи работы сочной краской. Еще лучшій результатъ получается, если въ одномъ и томъ же рисункѣ примѣнять оба способа работы, смотря по тому, гдѣ какой выгоднѣе. Всѣ тѣневыя мѣста и рефлексы достигаются исключительно глубокимъ сочнымъ тономъ, между тѣмъ какъ въ свѣтахъ и полутѣняхъ выгоднѣе пользоваться сухимъ способомъ прокладки краски. Но примѣнять сухой способъ прокладки нужно осторожно, не злоупотребляя имъ. Сочная прокладка должна преобладать надъ сухой.

Перейдемъ теперь къ разсмотрѣнію способа, которымъ сдѣланъ нашъ рисунокъ 33. Все, что говорилось о послѣдовательности хода работы акварелью съ предыдущихъ моделей, относится и къ данной, какъ-то: тщательная прорисовка контура, слабая прокладка первоначальныхъ красокъ съ постепеннымъ усиливаніемъ тоновъ и, наконецъ, приведеніе рисунка въ законченный видъ. Поэтому хода работы повторять мы здѣсь не будемъ, а разсмотримъ подробнѣе, какъ достигается свѣжесть и сочность красокъ. Хотя трехцвѣтная печать и не передаетъ вполнѣ точно впечатлѣніе оригинальнаго рисунка акварелью, тѣмъ не менѣе по нашему рисунку, а особенно по кисти желто-зеленаго винограда и по коричнево-краснымъ листьямъ съ правой стороны можно судить о сочности красокъ и способѣ ихъ прокладки. Прежде всего бросается въ глаза кажущаяся небрежность исполненія, которая при обычномъ разсматриваніи

Рис. 32.

предмета въ натурѣ какъ будто и не существуетъ. Вы видите какія-то рѣзко очерченныя тѣни, многочисленныя бѣлыя пятнышки, какъ будто нѣкоторую неровность и угловатость въ формахъ,—все это производитъ впечатлѣніе какъ бы неоконченной работы и небрежности, а вмѣстѣ съ тѣмъ, если смотрѣть на рисунокъ съ разстоянія, то всѣ эти недочеты совершенно не замѣтны; напротивъ, получается впечатлѣніе сочнаго, правдиво изображеннаго винограда съ увядшею листвой. Въ чемъ же тутъ секретъ? Акварель какъ будто и не закончена, а тѣмъ не менѣе она намъ нравится, доставляетъ эстетическое удовольствіе? Вотъ это-то свойство работы красками и долженъ ясно себѣ представлять рисующій. Если бы рядомъ положить другую работу акварелью, въ которой все аккуратно закрашено, тѣни незамѣтно переходятъ въ полутона, все «зализано», затушевано, то болѣе благопріятное впечатлѣніе произведетъ первая работа. Она будетъ жизненнѣе, сочнѣе и красивѣе. Въ первомъ случаѣ чувствуется какая-то непринужденность въ работѣ, кисть свободно повиновалась художнику, а второй аккуратнѣйшимъ образомъ законченный рисунокъ производитъ впечатлѣніе работы, которую художники называютъ «замученной», подчеркивая этимъ ту кропотливость и тѣ усилія, съ какими достигнуты были всѣ эти тонкости: труда затрачено много, а рисунокъ все-таки скучный, не живой и не интересный. Такое же точно впечатлѣніе производитъ любая олеографія или раскрашенная фотографія.

Если бы вы сравнили нашъ рисунокъ съ натурой, то увидѣли бы, что кое-какія неинтересныя детали въ нихъ совершенно опущены, и, наоборотъ, подчеркнуты и выдѣлены тѣ мѣста, которыя представляютъ интересъ либо въ красочномъ отношеніи, либо въ смыслѣ формы. Такъ, напримѣръ, оставлены въ большинствѣ случаевъ совершенно бѣлыми блики, представляющіе характерную особенность свѣжаго винограда. Форма бликовъ чрезвычайно разнообразна, въ зависимости отъ положенія и освѣщенія.

Красочныя пятна обобщены для того, чтобы рельефнѣе выдѣлить форму. Въ свѣтовыхъ частяхъ преобладаетъ сухой способъ прокладки краски, а тѣни, въ особенности на винограднѣ, сдѣланы теплыми сочными тонами. Даже на нашемъ отпечаткѣ вы видите, какъ сочной краской залиты тѣневыя части, благодаря чему получается и глубина тѣней, и ихъ воздушная легкость, а всѣ свѣта имѣютъ нѣкоторый холодноватый оттѣнокъ, достигнутый сухой прокладкой краски. Однако, изъ этого отнюдь не слѣдуетъ, что свѣта должны быть всегда исполняемы исключительно однимъ только сухимъ способомъ. Бываютъ случаи, когда является необходимость примѣнять и тотъ и другой способъ какъ въ тѣняхъ, такъ и въ свѣту. Возьмите, напримѣръ, на томъ же рис. 33 въ лѣвомъ углу вверху желтый листъ: находится онъ весь въ свѣту, но исполненъ все-таки сочной прокладкой.

Для того, чтобы вы еще болѣе уяснили себѣ, что значитъ «сочная» прокладка красокъ и «сухая», сравните рис. 33 съ рис. 32. Почти весь второй рисунокъ, за исключеніемъ зеленаго винограда, мы нарочно покрыли краской такъ, какъ обыкновенно раскрашиваютъ начинающіе работать; а потому одно сравненіе этихъ двухъ рисунковъ поможетъ вамъ разобраться въ техническихъ пріемахъ, которыми они исполнены, и отличить ихъ особенности. Правда, рисунокъ 32 покрытъ красками, по силѣ своей значительно уступающими рис. 33, но если бы въ немъ преобладали сочныя краски, то и такая свѣтлая гамма производила бы желаемое впечатлѣніе, какъ это видно на кисти зеленаго винограда, выдержаннаго въ свѣтлыхъ тонахъ. О ха-

рактерѣ сухого мазка можно судить по пятну на рисункѣ 32, въ правомъ нижнемъ углу (красный листъ). Вы видите, что это пятно—дряблое, непріятное въ сравненіи съ такимъ же листомъ на рис. 33. То же самое можно сказать о кисти винограда внизу.

Слѣдовательно, достоинство акварельнаго рисунка заключается не только въ правильной передачѣ формъ, но и въ технической сторонѣ работы, являющейся непремѣннымъ условіемъ художественнаго рисунка.

Не ограничивайтесь на первыхъ порахъ однимъ только легкимъ натюрмортомъ, а напишите ихъ два, три. Матеріалъ для такихъ натюрмортовъ легко достать, въ особенности лѣтомъ. Нѣсколько листьевъ, нѣсколько ягодъ различныхъ сортовъ, умѣло положенныхъ,—и натюрмортъ готовъ. Можно составить подобный легкій натюрмортъ изъ вишенъ, клубники, смородины, крыжовника и т. д. Когда будете легко справляться съ такими нетрудными моделями, то можете смѣло усложнять себѣ работу съ натуры, декоративно группируя натюрмортъ изъ фруктовъ и овощей съ какой-нибудь цвѣтной посудой, въ родѣ тарелки или красиваго кувшина.

Шагъ за шагомъ, усложняя модели натюрморта, вы пріобрѣтаете запасъ теоретическихъ познаній и вырабатываете свою собственную технику письма. Однако, такое вѣрное движеніе впередъ возможно только при условіи, если къ каждой работѣ, ко всякой задачѣ, которую вы себѣ намѣтили, будетъ приложено стараніе и желаніе во что бы то ни стало добиться желаемаго вами результата. Ни одну изъ начатыхъ работъ не бросайте неоконченной, а доводите ее до конца, т.-е. до того пункта, дальше котораго итти вы чувствуете себя безсильнымъ, и это вы должны дѣлать даже въ томъ случаѣ, когда работа не вполнѣ васъ удовлетворяетъ. Возможно, что первый, даже сравнительно легкій, натюрмортъ не будетъ у васъ выходить достаточно сочнымъ, и краски, вслѣдствіе неоднократнаго накладыванія одного тона на другой, выйдутъ грязными, тѣмъ не менѣе вы должны работать до тѣхъ поръ, пока сознаете, что дальнѣйшее усердіе ваше тщетно. Пытайтесь всегда исправить на вашей работѣ то, что вамъ не нравится или не соотвѣтствуетъ натурѣ; но никогда не разставайтесь съ начатой работой для того, чтобы скорѣе перейти къ новой, совершенно забывъ о первой и равнодушно относясь къ замѣченнымъ въ ней недостаткамъ. Непрестанно помните о томъ, что вы учитесь, и что каждая отдѣльная работа должна васъ чему-нибудь научить. Въ одномъ натюрмортѣ вы научились сочно заливать тѣни, въ другомъ достигли игры свѣта, въ третьемъ подобрали тона такъ хорошо, что изображаемый предметъ производитъ впечатлѣніе натуры, а все вмѣстѣ взятое обусловливаетъ вашъ успѣхъ и движеніе впередъ. Чѣмъ больше у васъ сознаніе успѣшности работы, тѣмъ больше будетъ желанія работать и совершенствовать то, что вы уже умѣете дѣлать. Искусство ревниво,—оно требуетъ, чтобы его любили и непрерывно имъ занимались. Если вы вздумаете, начавъ учиться и пройдя нѣкоторую часть курса, прервать работу на годъ, на два, даже на одинъ мѣсяцъ, то либо начинайте сначала, либо усиленными упражненіями наверстайте потерянное.

Только основательное и систематическое прохожденіе курса дастъ вамъ право сказать: «Да, я умѣю работать акварелью съ натуры». Можетъ быть, конечно, вы нарисуете съ натуры еще не такъ красиво и живописно, какъ это сдѣлалъ бы опытный художникъ, но съ техническими трудностями вы несомнѣнно справитесь. Вы еще не художникъ, но скажемъ– «техникъ акварельнаго дѣла».

Рис. 33.

Читателю можетъ показаться нѣсколько страннымъ, что мы все еще какъ бы «скрываемъ» отъ него художественную суть акварельной живописи, а говоримъ пока о техникѣ, о мастерствѣ, о тонахъ, о краскахъ и т. д. Дѣлаемъ мы это съ той цѣлью, чтобы предупредить обычный дилетантизмъ, къ которому сводятся занятія акварелью. Къ художественной живописи акварелью мы подойдемъ постепенно въ свое время, а пока больше всего бойтесь того дилетантскаго взгляда на работу акварелью, который, къ сожалѣнію, слишкомъ распространенъ среди такъ называемыхъ «любителей живописи». Приведемъ характеристику этихъ любителей.

Человѣку показалось, что писать картины, а особенно акварелью, не такъ ужъ трудно; его заинтересовалъ самый процессъ работы акварелью, и онъ покупаетъ совершенно новенькій ящикъ съ красками и другими принадлежностями (благо ихъ не такъ много), запасается альбомомъ и начинаетъ «писать». Поинтересуйтесь заглянуть въ альбомъ такого художника,—чего, чего только не увидите въ немъ! Вы найдете тутъ и пейзажъ, и портретъ, и жанровые сюжеты—словомъ, все, что только привлекло вниманіе любителя. Не ищите здѣсь только одного: послѣдовательности и систематичности. Нашъ художникъ за все принимается съ жаромъ, но такъ же быстро бросаетъ работу, встрѣтивъ непреодолимыя трудности. Болѣе настойчивые характеры не останавливаются, однако, скоро въ своемъ стремленіи писать акварелью.

Они пробуютъ изобразить одинъ какой-нибудь предметъ, затѣмъ другой,—ничего конечно, не выходитъ, но желаніе работать не оставляетъ любителя. Тогда онъ выходитъ на лоно природы, не разставаясь со своимъ любимымъ ящикомъ съ красками, и начинаетъ писать пейзажи: голубое небо, бѣлыя тучки, зеленыя поля и деревья,—все это очень красиво и живописно. Съ большимъ рвеніемъ любитель принимается за работу. Кое-какъ нарисуетъ карандашомъ контуръ, а то и совсѣмъ безъ контура принимается за краски. Кобальтъ голубой даетъ ему впечатлѣніе неба, зеленая Веронеза—поле, изумрудная зелень—листву деревьевъ, а какая-нибудь коричневая краска изображаетъ стволы деревьевъ, и—картина готова. Случайно встрѣтившійся пріятель восхищается работой: «Ахъ, какъ прелестно!»

Съ облегченіемъ вздыхаетъ истомленный любитель и временно чувствуетъ полное удовлетвореніе: наконецъ-то, ему удалось изобразить хоть пейзажъ. Начинается спеціализированіе въ области пейзажа. Прогресса, однако, не замѣчается никакого. Мало-по-малу неудовлетворительность овладѣваетъ работающимъ, и онъ постепенно охладѣваетъ къ своимъ занятіямъ. На этомъ обыкновенно и кончается его работа акварелью. Сдѣлаетъ онъ быть можетъ еще нѣсколько неумѣлыхъ нашлепковъ съ натуры, но дальше этихъ «пейзажей» и «видовъ» любитель не пойдетъ и вскорѣ совсѣмъ броситъ свою работу, чтобы потомъ больше и не вспоминать о ней.

Мы будемъ считать, что цѣль нашего курса не достигнута, если результатъ работы читателей сведется къ тому, о чемъ мы только что говорили.

Если вы желаете, чтобы занятія акварельной живописью не были праздным препровожденіемъ времени, и чтобы ваша работа была успѣшна и продуктивна, то запасайтесь усидчивостью, терпѣніемъ и упорствомъ, строго придерживаясь послѣдовательности въ выборѣ моделей.

РИСОВАНІЕ ЧУЧЕЛЪ ПТИЦЪ И ЖИВОТНЫХЪ.

Сравнительно недавно стали пользоваться чучелами птицъ и животныхъ, въ качествѣ моделей для натюрмортовъ. Писаніе натюрмортовъ имѣетъ свою собственную исторію, и, какъ всякая отрасль искусства, натюрмортъ развивался постепенно. Въ эпоху расцвѣта классическаго искусства натюрмортъ не пользовался самостоятельнымъ значеніемъ, а являлся скорѣе дополненіемъ, атрибутомъ главнаго сюжета картины или скульптурной композиціи.

Встрѣчаемъ мы, правда, скульптурные рельефы въ видѣ натюрмортовъ, не связанныхъ непосредственно съ композиціей фигуръ на архитектурныхъ монументахъ въ «Колоннадѣ Евмена II» въ Пергамѣ и на цокольной части «Колонны Траяна». Въ этихъ двухъ рельефахъ изображены формы доспѣховъ и трофеевъ побѣдоносныхъ походовъ, при чемъ изображеніе этихъ предметовъ близко къ дѣйствительности. Однако, и здѣсь скульптурный натюрмортъ помѣщенъ въ тѣсной связи съ идеей архитектурной постройки и самостоятельной задачи не имѣетъ. То же самое можно наблюдать въ древне-христіанской живописи II, III и отчасти IV в. в., когда изображенію натюрморта, въ видѣ рыбъ, хлѣбовъ, птицъ и т. д., придавалось символическое значеніе христіанскаго вѣрованія. Въ средніе вѣка живопись еще всецѣло служитъ интересамъ церкви, и сюжеты ея носятъ характеръ либо чисто религіозный, либо религіозно-поучительный. Натюрмортъ же изъ фруктовъ, овощей и цвѣтовъ находитъ себѣ примѣненіе, какъ украшеніе запрестольныхъ образовъ въ видѣ вѣнковъ и гирляндъ.

Только въ позднѣйшую эпоху Возрожденія натюрмортъ получаетъ право гражданства и служитъ сюжетомъ самостоятельнаго значенія. Онъ не только является средствомъ для изученія натуры, но его трактуютъ художники, какъ картину со всевозможными свѣтовыми и красочными эффектами, и въ этой области достигаютъ большого совершенства. Въ группу натюрморта входятъ какъ предметы домашняго обихода, такъ и фрукты, овощи, битая дичь, мертвыя животныя и т. д. Отсюда быть можетъ и ведетъ свое начало слово «nature morte», т.-е. мертвая натура, которымъ стали обозначать группы изъ животныхъ, лишенныхъ жизни, и предметовъ неодушевленныхъ вообще. Фантазія художника не могла мириться съ простой группировкой всѣхъ этихъ предметовъ, и мастеръ въ каждой такой работѣ выражаетъ какую-либо мысль въ связи съ предметами натюрморта. Такъ, напримѣръ, на картинѣ изображается кухонный столъ, на которомъ наложены въ безпорядкѣ продукты, идущіе на приготовленіе изысканныхъ блюдъ. Чего только нельзя изобразить на такомъ столѣ! Индѣйки, куропатки, утки, зайцы, рыба, капуста, огурцы,—словомъ, все, чего требуетъ тонкій вкусъ повара. Очень часто художники, желая оживить и придать больше натурализма такому сложному натюрморту, изображали на второмъ планѣ или какъ-нибудь въ полутонѣ живую кошку, которая, воспользовавшись отсутствіемъ надзора, спѣшитъ полакомиться рыбой или мясомъ и тащитъ его со стола. Иногда даже на заднемъ планѣ изображалась человѣческая фигура прислуги за работой, что также очень оживляло и пополняло содержаніе картины.

Такихъ натюрмортовъ-картинъ довольно много имѣется въ Императорскомъ Эрмитажѣ въ Петроградѣ, принадлежащихъ кисти мастеровъ голландской и фламандской школы.

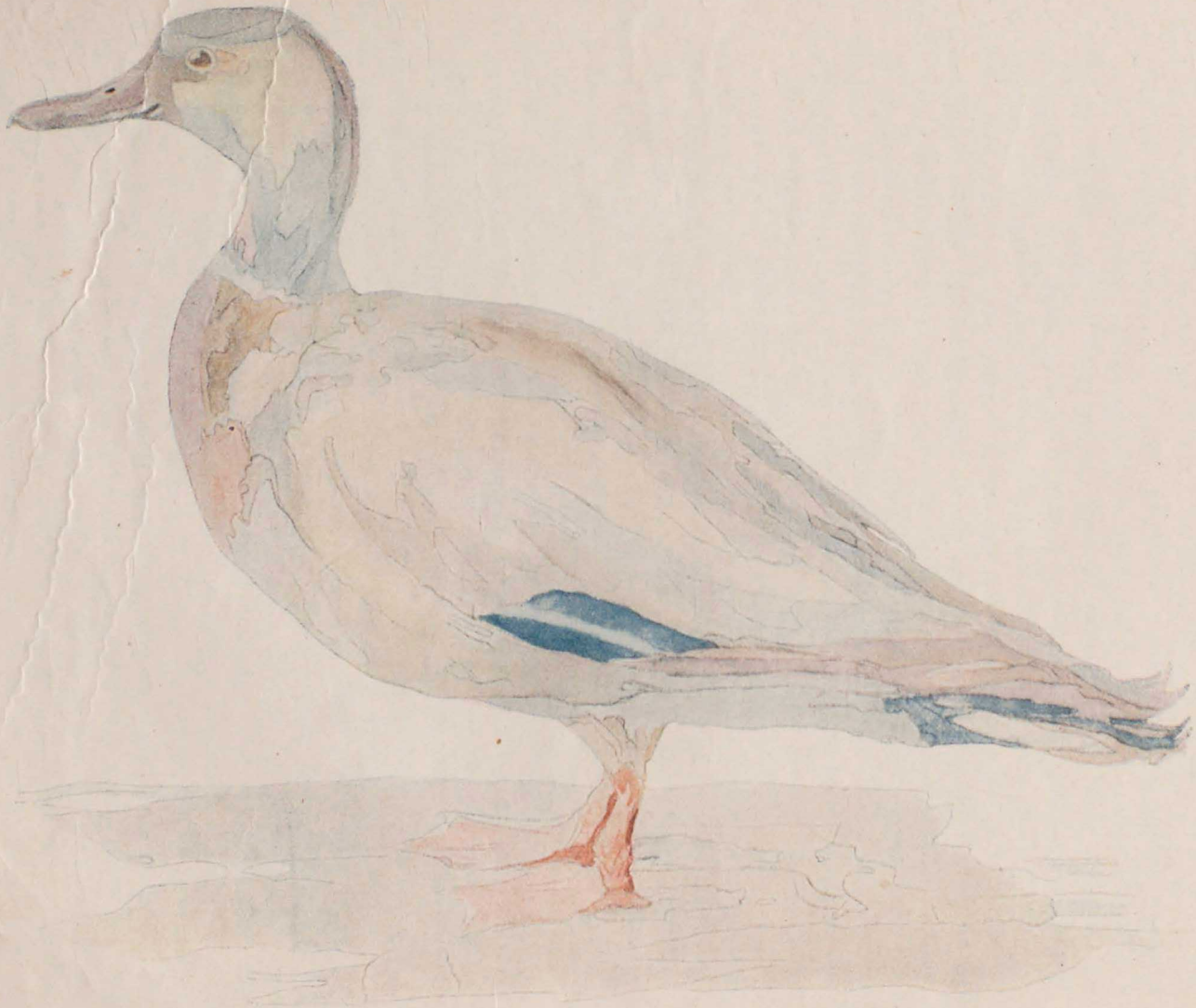


Рис. 34b.

Акварельныхъ натюрмортовъ, какъ и законченныхъ картинъ того времени, почти не встрѣчается, такъ какъ этотъ родъ живописи сравнительно недавно сталъ примѣняться въ законченныхъ работахъ, а до этого времени акварелью пользовались преимущественно въ эскизныхъ работахъ и наброскахъ.

Натюрморты-картины писались уже зрѣлыми художниками, а потому неудивительно, если они работали со свѣже-убитой дичи, которая очень скоро портится, а не съ чучелъ. Художнику не было необходимости, чтобы модель позировала передъ нимъ долгое время, такъ какъ онъ пользовался моделью только для рисунка и красочной гаммы въ общемъ видѣ, а детали могли быть исполнены и по впечатлѣнію. Для работы курсовой, т.-е. для нашихъ читателей, подобныя модели мало примѣнимы, да и составленіе такого натюрморта сопряжено со многими неудобствами, а потому модели животныхъ и птицъ замѣняются чучелами. Это, однако, не исключаетъ возможности и желательности пробовать свои силы и на такого рода натюрмортахъ, которые составлены изъ свѣжей дичи, но ихъ мы рекомендуемъ писать быстро, схватывая существенное и опуская детали, которыя не могутъ имѣть существеннаго значенія. Такихъ натюрмортовъ можно написать одинъ-два, но не больше, и увлекаться ими въ этомъ періодѣ вашего ученія не слѣдуетъ.

Въ настоящее время во всѣхъ почти художественныхъ школахъ и даже въ общеобразовательныхъ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ проходится курсъ рисованія, стремятся обзавестись собраніемъ моделей изъ чучелъ птицъ и животныхъ, представляющихъ прекрасный и разнообразный матеріалъ какъ для рисованія карандашомъ, такъ и для живописи акварелью. Съ раціональностью этого взгляда на примѣненіе чучелъ въ натюрмортахъ нельзя не согласиться.

Хорошо приготовленное чучело птицы или животнаго, будь оно въ спокойной позѣ или въ характерномъ для данной породы движеніи, даетъ полное представленіе о живомъ существѣ. Вѣдь цвѣтъ перьевъ или шерсти совершенно не мѣняется послѣ смерти животнаго. Слѣдовательно, въ красочномъ отношеніи впечатлѣніе остается одно и то же, а что касается формы, то таковая придается по собственному желанію дѣлающаго чучело. А такъ какъ приготовленіе чучела не представляетъ ничего сложнаго, то, въ большинствѣ случаевъ, всѣ они болѣе или менѣе удовлетворительны. Рисовать акварелью съ натуры, гдѣ требуется уже большая техническая подготовка, вы еще не въ силахъ, и чучело въ этомъ случаѣ можетъ оказать вамъ существенную услугу. Подобныя модели, съ одной стороны, облегчаютъ задачу правильно нарисовать контуръ и вѣрно выдержать красочныя отношенія, а съ другой стороны, даютъ возможность на мертвой натурѣ изучить форму животнаго или птицы, что въ дальнѣйшемъ пріобрѣтетъ особую цѣнность, когда вы перейдете къ живописи съ живой натуры. Не думаемъ, чтобы читатели наши встрѣтили большія затрудненія въ пріисканіи себѣ этого матеріала для натюрмортовъ, такъ какъ въ каждомъ маломальски населенномъ уѣздномъ городкѣ навѣрно найдутся въ продажѣ за сравнительно невысокую цѣну подходящія чучела, которыми и можно воспользоваться для своихъ работъ.

Рисунки 34a, 34b и 34c даютъ вамъ представленіе о натюрмортѣ съ *чучела селезня.* Ходъ работы—тотъ же самый, что и раньше. Нѣсколько видоизмѣнена лишь предварительная прокладка красокъ въ томъ отношеніи, что, какъ вы видите на рис. 34b,

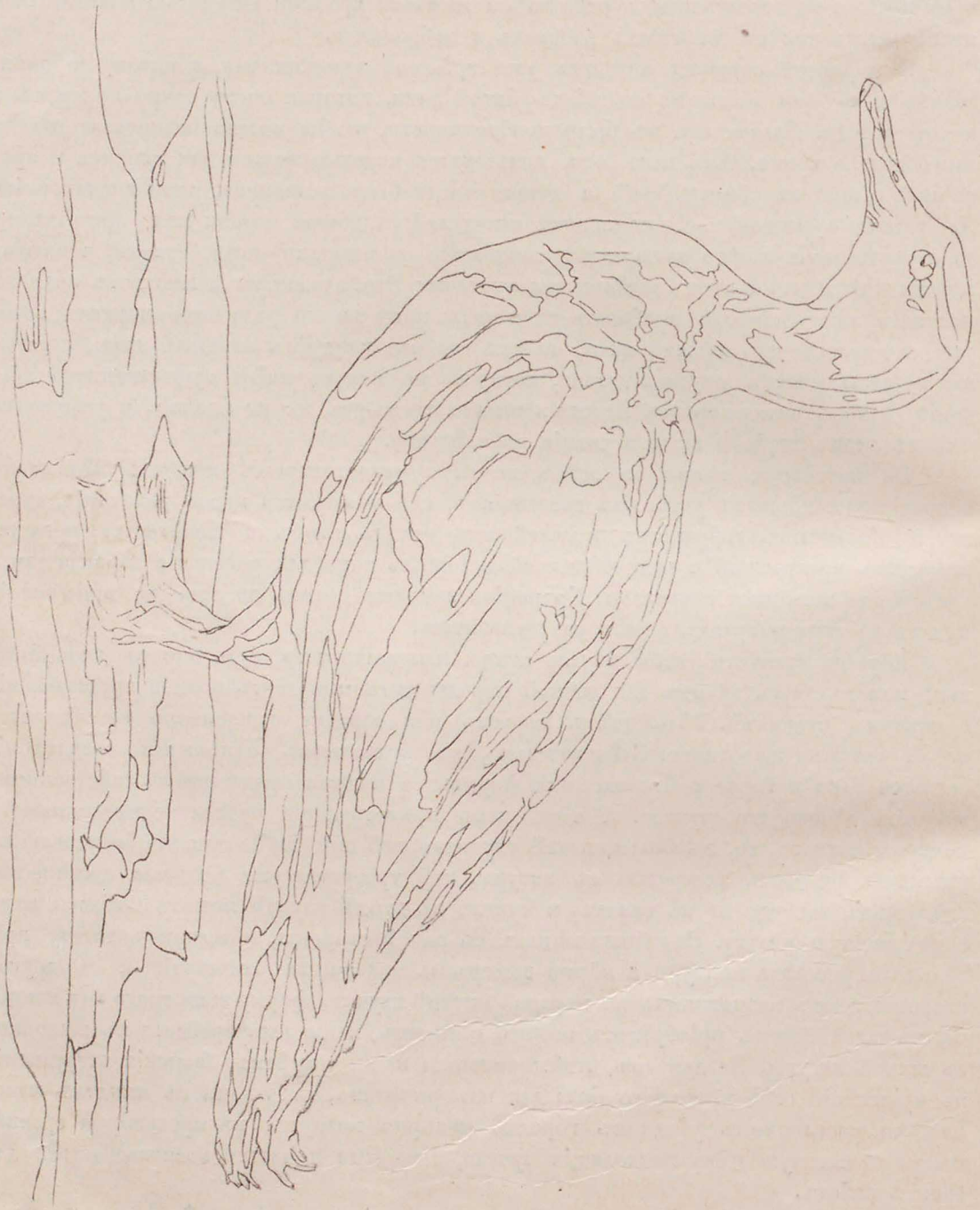


Рис. 34а.

Рис. 30.

первыя краски проложены очень слабо, но чрезвычайно тщательно. Каждая краска, каждое пятнышко имѣетъ свою форму и свойственную ему окраску, но краска сама по себѣ жидкая. Такой осторожный и тщательный подходъ мы рекомендуемъ дѣлать въ тѣхъ работахъ, гдѣ краски не имѣютъ опредѣленнаго яркаго цвѣта, каковой является настоящая модель селезня. За исключеніемъ ультрамаринового перышка на крылѣ и красноватыхъ лапокъ, все остальное кажется какимъ-то сѣроватымъ тономъ, переходящимъ мѣстами въ зеленовато-холодный цвѣтъ, какъ на головѣ и шеѣ селезня, и въ сѣро-фіолетовый цвѣтъ на всѣхъ остальныхъ частяхъ туловища. Достиженіе впечатлѣнія такихъ тонкихъ и едва замѣтныхъ переходовъ отъ одного тона къ другому возможно только при чрезвычайно осторожномъ и медленномъ ходѣ работы. Тамъ, гдѣ краски яркія, вы имѣете возможность работать болѣе увѣренно, такъ какъ подборъ тона облегчается путемъ сравненія яркихъ красокъ между собою. Въ данномъ случаѣ такого сравненія непосредственно на модели не можетъ быть. Опытный глазъ художника, конечно, точнѣе и сразу опредѣлитъ истинный цвѣтъ любого предмета, но вамъ, преслѣдующимъ задачу научиться работать акварелью съ натуры, слѣдуетъ затратить большее количество времени и энергіи, но добиться желаемаго результата. Здѣсь трудно даже съ точностью опредѣлить, сколько разъ придется покрывать краской одно и то же мѣсто, пока вы достигнете, наконецъ, того соотношенія красокъ, которое имѣется въ натурѣ. Однако, не слѣдуетъ обращать на это никакого вниманія, а работать, подходя постепенно все ближе и ближе къ модели. Порядокъ предварительнаго нанесенія красокъ на контуръ слѣдующій. Первымъ тономъ, который вы будете составлять, долженъ быть самый яркій и наиболѣе опредѣленный чистый цвѣтъ, не представляющій никакихъ затрудненій въ его подборѣ. Такимъ цвѣтомъ на нашей модели является тонъ лапокъ и перышка на крылѣ. Тутъ не можетъ быть никакого сомнѣнія, что эти два цвѣта составляются изъ киновари (vermillon) и темнаго ультрамарина (bleu d'outremer foncé); съ нихъ вы и начинаете работать. Слѣдующимъ тономъ будетъ хотя и не совсѣмъ чистый, но все-таки довольно опредѣленный цвѣтъ головы и шеи; затѣмъ слѣдуетъ фіолетовый цвѣтъ шеи ниже бѣлаго перехвата и т. д. Такимъ образомъ, послѣдовательность прокладки красокъ всецѣло зависитъ отъ тѣхъ тоновъ, которые имѣются на модели, въ постепенномъ порядкѣ ихъ яркости и чистоты, такъ что наиболѣе сложные сѣрые тона наносятся послѣдними. Этого порядка нужно придерживаться не только вначалѣ, но и все время до полной законченности работы. Если на вашемъ рисункѣ положены сначала чистые тона, какъ лапки, синее перышко и голова, то, сравнивая съ этими уже имѣющимися на бумагѣ цвѣтами другіе тона, легче подобрать сѣрыя краски для туловища селезня. Хорошо на первыхъ порахъ для сравненія силы красокъ на модели въ особенности, когда послѣдняя не имѣетъ яркихъ красокъ, положить рядомъ съ натюрмортомъ кусокъ какой-нибудь ярко-цвѣтной матеріи, съ которой вы время отъ времени сравниваете силу тоновъ, какъ на модели, такъ и у себя на работѣ. Этимъ въ значительной степени облегчается работа и вѣрнѣе можно подойти къ цвѣту натуры. Тона на рисункѣ слѣдуетъ прокладывать кистью по направленію движенія перьевъ: на головѣ, напримѣръ, и шеѣ—сверху внизъ, а на туловищѣ—слѣва направо, но не наоборотъ. Этимъ достигается большая реальность и легче передается матеріалъ модели. Впро-

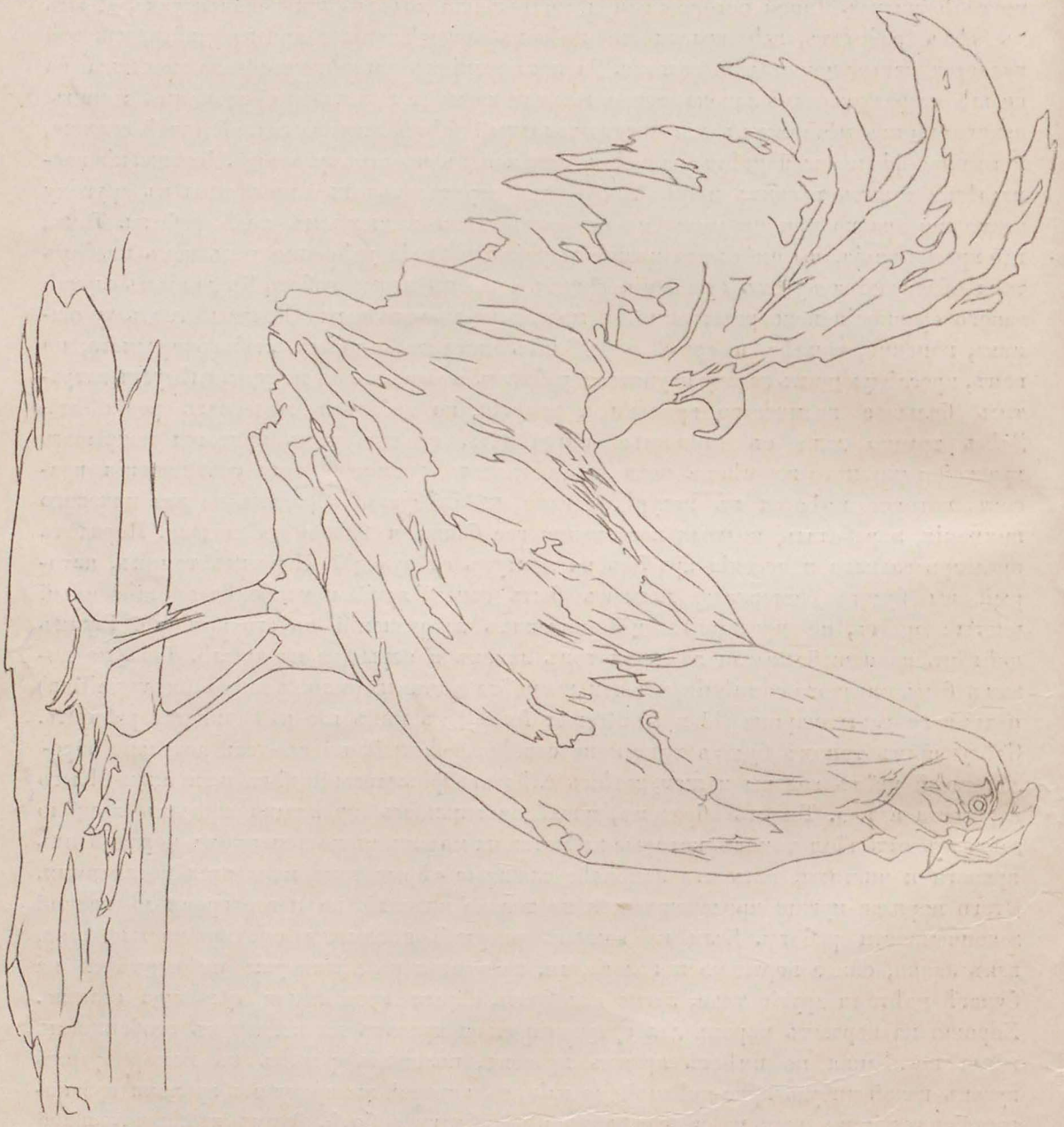


Рис. 35а.

Рис. 35.

чемъ, вы сами придете къ этому заключенію, когда столкнетесь съ невозможностью достигнуть впечатлѣнія натуры обратнымъ путемъ.

Натюрмортъ рис. 35а, 35 и 36. Чучело пѣтуха. Способъ исполненія настоящаго натюрморта является противоположностью тому техническому пріему письма, который только что нами разсмотрѣнъ на натюрмортѣ селезня. Что это такъ, вамъ легко и самимъ убѣдиться, стоитъ только сравнить между собою предварительную прокладку красокъ того и другого натюрморта, т.-е. рисунокъ 34b съ рисункомъ 35. Оба рисунка представляютъ модель натюрморта одного и того же цикла—чучела птицы. Какъ на первомъ рисункѣ, такъ и на второмъ предварительные тона проложены одинъ только разъ; между тѣмъ рисунки очень разнятся между собою. Видимое отличіе ихъ другъ отъ друга заключается въ техникѣ письма акварелью. Съ сущностью и преимуществами перваго и второго пріемовъ работы мы сейчасъ и познакомимся.

Мы уже указывали на способъ исполненія натюрморта 34-го. Въ дополненіе къ сказанному нужно прибавить еще, что на моделяхъ съ недостаточно яркими и опредѣленными красками съ большимъ трудомъ достигаются контрастныя взаимоотношенія тоновъ и тѣмъ труднѣе, чѣмъ меньше площади, занимаемыя этими тонами. Въ свое время, когда мы говорили о контрастахъ, было указано, что гораздо легче заставить гармонировать два тона въ большихъ площадяхъ, чѣмъ въ маленькихъ, а между тѣмъ значеніе контраста небольшихъ площадей и даже отдѣльныхъ мазковъ кисти огромно. Слѣдовательно, большой неточности въ контрастѣ яркихъ красокъ большихъ площадей вы не сдѣлаете, такъ какъ это сразу рѣзко бросается въ глаза. Кромѣ того, въ большихъ красочныхъ пятнахъ легче сохранить свѣжесть и сочность тоновъ; даже нѣкоторая неточность ихъ гармоніи не умалитъ достоинства работы, такъ какъ здѣсь отклоненіе отъ контраста одного тона компенсируется яркостью другого. Не то нужно сказать о контрастѣ небольшихъ пятенъ.

Предположимъ, вы пишете съ натуры какой-нибудь сѣрый предметъ: камень, дорогу пыльную, стволъ дерева или, какъ на предыдущемъ натюрмортѣ, туловище селезня. Казалось бы, чего проще составить сѣрый нейтральный тонъ и покрыть имъ рисуемый предметъ, но на самомъ дѣлѣ это не такъ. Обыкновенно въ натурѣ не существуетъ сплошного одинаковаго цвѣта сѣраго тона, какъ и вообще нѣтъ предмета, который можно было бы выкрасить однимъ какимъ-нибудь цвѣтомъ. Сѣрый тонъ предметовъ подчиненъ тѣмъ же законамъ красочнаго разнообразія и различныхъ оттѣнковъ, какому подвергается вся окраска природы подъ дѣйствіемъ солнечнаго свѣта. Слѣдовательно, впечатлѣніе сѣраго тона не можетъ быть достигнуто путемъ составленія одной сѣрой краски, а вызвано можетъ быть лишь только гармонированіемъ цѣлаго ряда различныхъ красокъ, съ преобладаніемъ, однако, общаго господствующаго оттѣнка. Всмотритесь въ рис. 34с, и вы увидите, что сѣрый тонъ туловища селезня состоитъ изъ массы мазковъ цвѣтныхъ пятенъ всевозможныхъ оттѣнковъ. Здѣсь вы видите, что въ одномъ мѣстѣ преобладаютъ зеленоватые оттѣнки, въ другомъ—фіолетовые, въ третьемъ—голубоватые и т. д., а всѣ въ цѣломъ даютъ впечатлѣніе сѣраго тона. Кромѣ того, благодаря этому разнообразію всевозможныхъ оттѣнковъ сѣраго тона получается то, что называется *живописью*, а не *раскраской*. Это основное положеніе цвѣтной гармоніи относится не только къ сѣрому тону, но

и ко всѣмъ краскамъ вообще. Свѣжесть и сочность красокъ въ живописи могутъ быть вызваны только такимъ контрастнымъ сочетаніемъ мелкихъ пятенъ различныхъ оттѣнковъ. Но такъ какъ достигнуть гармоніи мелкихъ пятенъ, не впадая въ противоположныя крайности, труднѣе, чѣмъ большихъ, то мы и рекомендуемъ въ этихъ случаяхъ способъ письма болѣе тщательный и осторожный. Мы говоримъ осторожный потому, что здѣсь легко впасть въ однотонность или пестроту, и тогда рисунокъ потеряетъ всю прелесть живописной гармоніи. Такимъ образомъ, вы видите, что разсмотрѣнный способъ выгоднѣе примѣнять въ тѣхъ случаяхъ, когда рисуемый предметъ имѣетъ однотонную, не яркую окраску.

Разберемъ теперь второй пріемъ работы акварелью, которымъ исполнена модель пѣтуха. Краски здѣсь значительно ярче по сравненію съ предыдущей моделью и вполнѣ опредѣленнаго цвѣта; слѣдовательно, особыхъ затрудненій при ихъ составленіи не можетъ быть. А разъ это такъ, то вы увѣреннѣй приступаете къ работѣ и первоначальную прокладку красокъ (рис. 35) дѣлаете не слабую, а во много разъ сильнѣе съ такимъ расчетомъ, чтобы въ нѣкоторыхъ мѣстахъ можно было, не усиливая ея вторично, оставить такой же и въ законченномъ рисункѣ. Если же вы не рѣшаетесь на такую смѣлую прокладку изъ боязни испортить рисунокъ, то во всякомъ случаѣ вы возьмете тона интенсивнѣе и сильнѣе, нежели вы это сдѣлали бы на предыдущей модели. На нашемъ рис. 35 отчетливо видны широкія пятна красокъ, которыя написаны смѣлымъ мазкомъ и однимъ тономъ. Такихъ пятенъ здѣсь немного, и, несмотря на это небольшое количество ихъ, уже первая прокладка красокъ значительно приближаетъ вашъ рисунокъ къ натурѣ. Кромѣ того, вы видите, насколько здѣсь краски проложены смѣло, уже по одному тому, что одинъ тонъ мазка покрываетъ при соприкосновеніи сосѣдній тонъ; это, однако, не только не портитъ рисунка, но, наоборотъ, придаетъ ему больше жизни и художественнаго впечатлѣнія. Слѣдовательно, первый и второй пріемы ведутъ къ одной и той же цѣли—изображенію предмета въ томъ видѣ, въ какомъ онъ представляется въ натурѣ; но рисунокъ, какъ результатъ работы различными техническими пріемами, вызываетъ различное впечатлѣніе у зрителя. Въ первомъ случаѣ мы видимъ правильно нарисованныя формы модели, натуральные тона, сближающіе рисунокъ съ натурой; но такой рисунокъ не захватываетъ насъ, мы равнодушны къ его правдивости, къ его реальности. Совсѣмъ другое впечатлѣніе производитъ на насъ та работа, въ которой, кромѣ правдивости формъ и красокъ, есть еще нѣчто такое, что заставляетъ насъ подольше остановить на ней свое вниманіе,—это техника *художественнаго* воспроизведенія натуры, о чемъ мы сейчасъ и будемъ говорить.

В. Лепикашъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

■ ■ ■

Рис. 36.

РИСОВАНІЕ ЧАСТЕЙ ЧЕЛОВѢЧЕСКАГО ТѢЛА

ВЪ СВЯЗИ СЪ ЭЛЕМЕНТАРНЫМИ СВѢДѢНІЯМИ ПО АНАТОМІИ.

(Продолженіе).

РИСУНКИ 5, 6 и 7. ГИПСОВАЯ РУКА СЪ СЖАТЫМЪ КУЛАКОМЪ И ЧАСТЬ ГРУДИ.

Наиболѣе опредѣленно вырисовывается на рукѣ съ нормально развитыми мышцами слѣдующія группы: на плечевомъ суставѣ—вѣерообразная дельтовидная мышца, покрывающая своими пучками весь суставъ, на лицевой сторонѣ плечевой кости—двуглавая мышца, на тыльной сторонѣ—трехглавая мышца. На костяхъ предплечья съ внутренней стороны при согнутой рукѣ выдѣляется группа мышцъ, носящихъ общее названіе группы сгибателей, и, наконецъ, на тыльной сторонѣ, какъ противовѣсъ сгибателямъ, расположена группа разгибателей.

Вотъ тѣ наиболѣе характерные мускулы, которые даютъ форму рукѣ. На нашемъ рисункѣ 7, гдѣ изображена рука въ нѣкоторомъ напряженіи, такъ какъ кулакъ сжатъ, а слѣдовательно, и сокращены мышцы, сгибающія кисть руки и пальцевъ, подчеркнута форма группы сгибателей. Полезно также знать видоизмѣненія мышцъ при различныхъ поворотахъ руки. Наиболѣе существенными поворотами нужно считать два, а именно: *супинацію*, когда ладонь повернута къ туловищу, и *пронацію*, когда ладонь повернута кпереди. На нашемъ рисункѣ представлена рука въ состояніи пронаціи, т.-е. она повернута въ сторону туловища, а обратный поворотъ наружу будетъ носить названіе супинаціи. Мы отмѣчаемъ здѣсь эти два движенія потому, что при такихъ поворотахъ кости предплечья мѣняютъ свое взаимное расположеніе и принимаютъ при супинаціи положеніе параллельное, а при пронаціи — крестообразное. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаяхъ видоизмѣненія происходятъ, главнымъ образомъ, въ области соединенія предплечья съ плечевой костью, т.-е. въ локтѣ, гдѣ прикрѣпляются соотвѣтствующія мышцы. Указывая на групповое расположеніе мышцъ на рукѣ, нужно имѣть въ виду также тѣ углубленія, которыя образуются въ формѣ бороздъ между отдѣльными группами и пучками мышцъ. Въ законченномъ рисункѣ всѣ эти возвышенія мышечныхъ группъ подчеркнуты тѣнью, а равнымъ образомъ показаны бѣлыя борозды, отдѣляющія одну мышцу отъ другой.

Построеніе рисунка остается такимъ же, какъ и въ предыдущихъ моделяхъ; послѣдовательность его показана на трехъ нашихъ рисункахъ; по обыкновенію, мы и здѣсь идемъ отъ общаго, постепенно переходя къ подробностямъ. При рисованіи

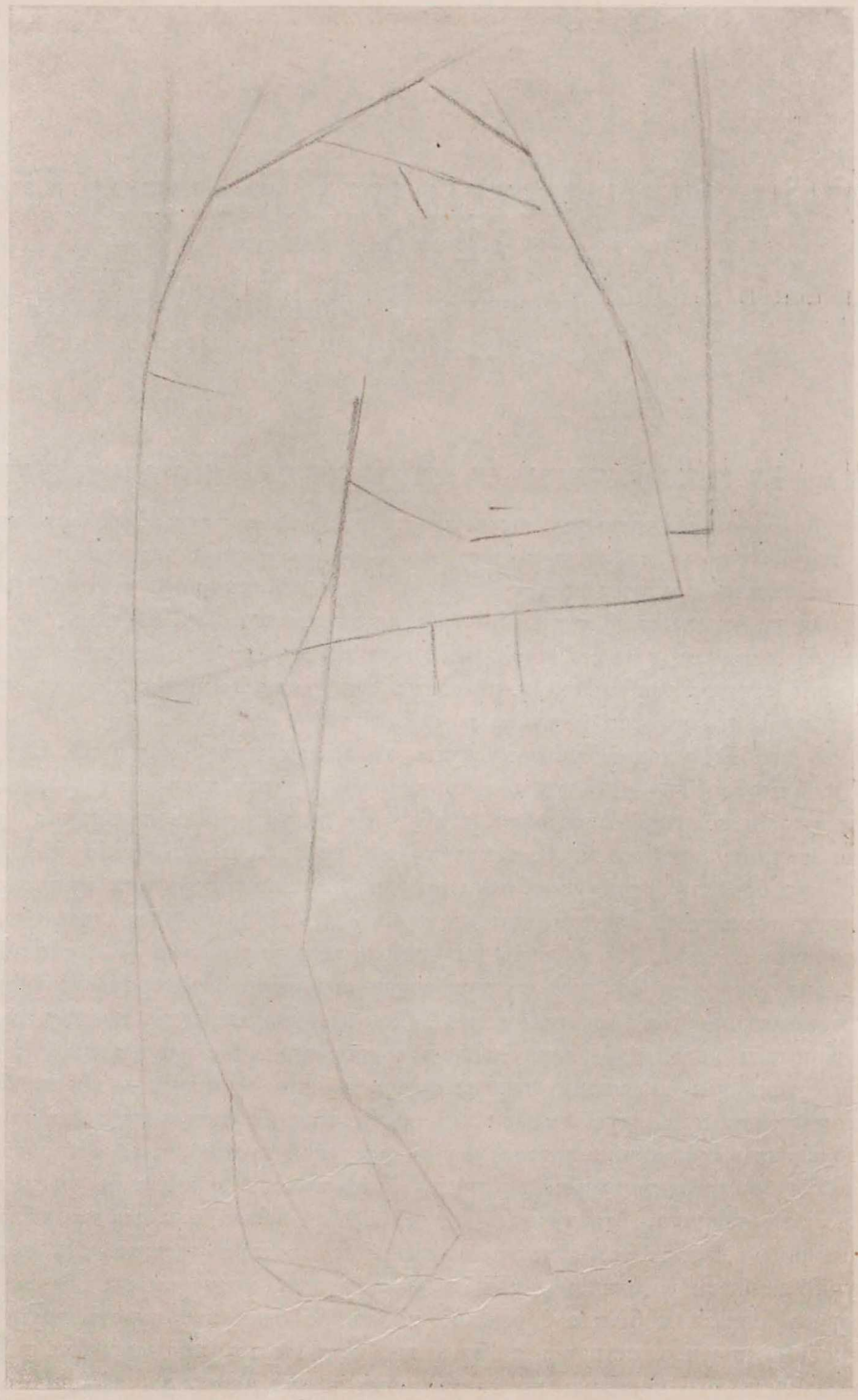


Рис. 5.

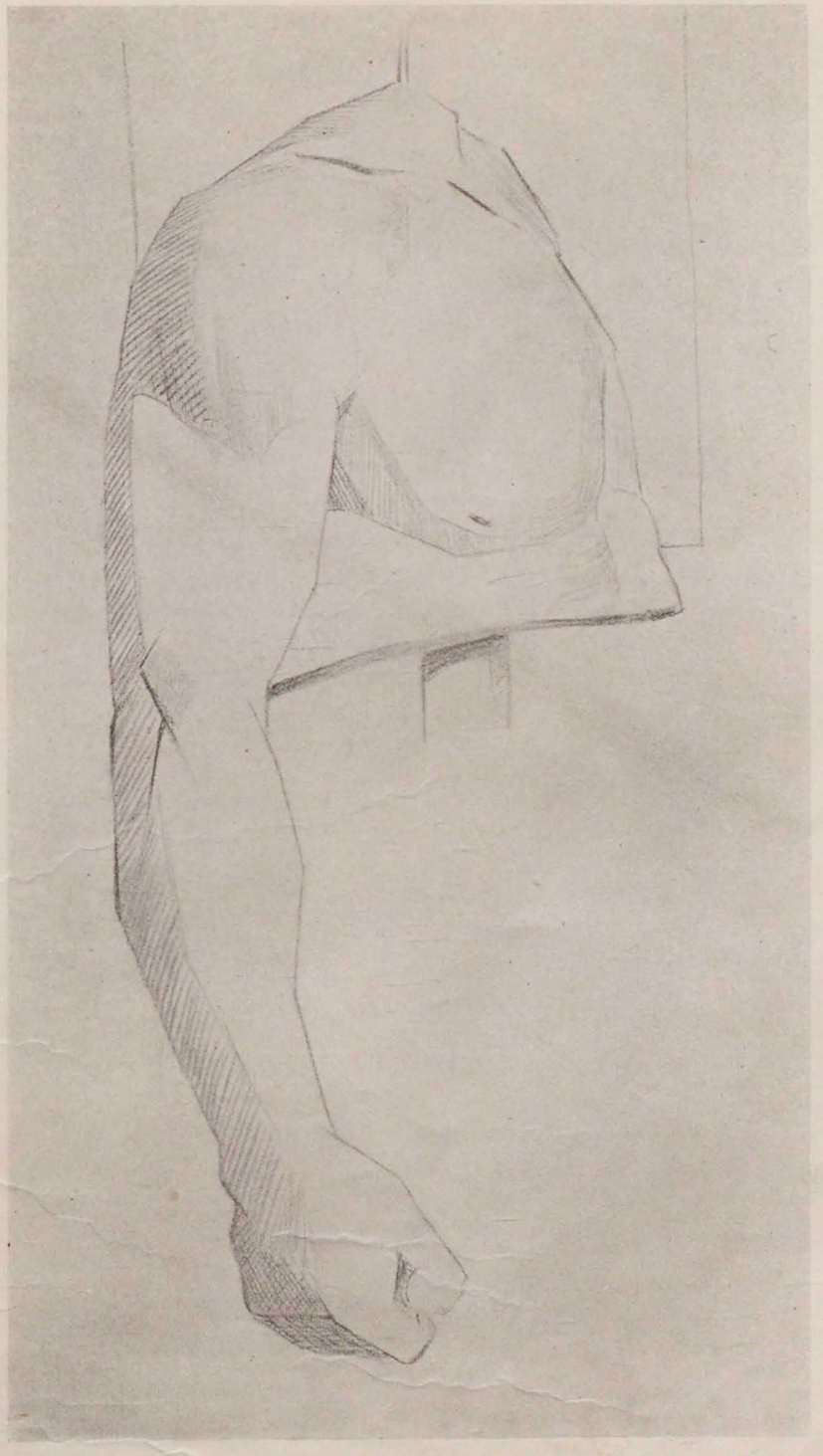


Рис. 6.

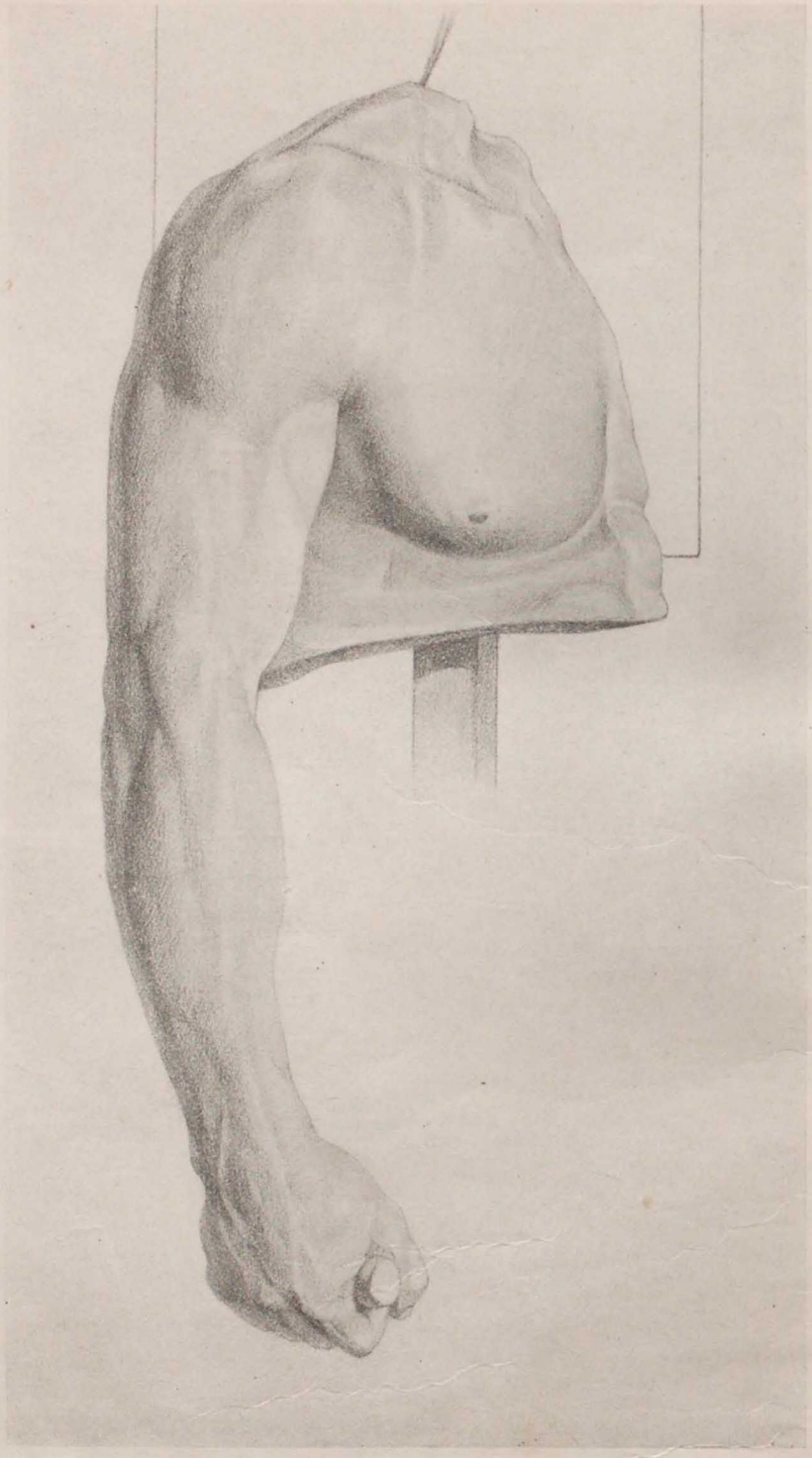


Рис. 7.

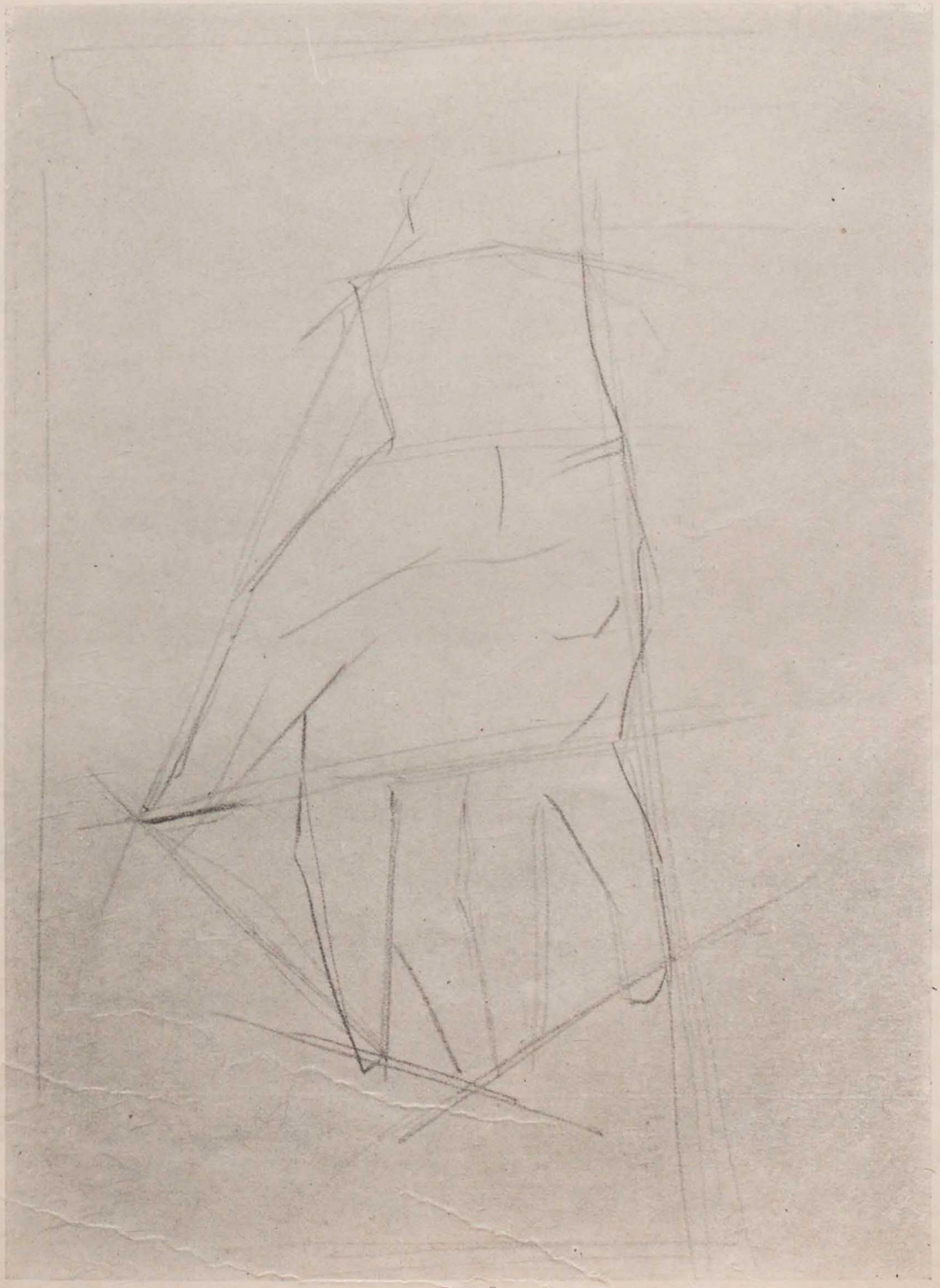


Рис. 8.

Рис. 9.

Рис. 10.

этой модели слѣдите за ея движеніемъ и характеромъ. На первый взглядъ кажется, что всѣ руки одинаковы по внѣшнему виду, но, внимательно всматриваясь въ нихъ, вы найдете много различій не только въ относительныхъ размѣрахъ, но и въ формахъ; особенно замѣтна эта разница при сравненіи женской и мужской рукъ. Тѣ же различія можно замѣтить и при сравненіи ногъ. Рисуя руку и переходя къ подробностямъ ея, вы замѣтите на ней возвышенія и углубленія, которыя вы должны передать на рисункѣ съ возможною точностью.

Изучивъ такимъ образомъ руку и тщательно прорисовавъ ее съ гипса, вы рисуете затѣмъ ее съ натуры, взявъ для начала натурщика съ мускулистой рукой, а потомъ изучаете женскую руку и дѣтскую, такъ какъ рисовать части мужского тѣла гораздо легче, чѣмъ женскія или дѣтскія формы. При передачѣ свѣта и тѣни начинаете съ темныхъ пятенъ, а затѣмъ переходите постепенно къ болѣе свѣтлымъ. Форму тѣней намѣчайте смѣлыми и опредѣленными линіями, какъ показано. Не бойтесь рѣзкости формъ: при окончательной отдѣлкѣ рисунокъ самъ собой смягчится.

РИСУНКИ 8, 9 и 10. КИСТЬ РУКИ СЪ ПОВЕРНУТОЙ ЛАДОНЬЮ.

Рисунокъ исполненъ углемъ съ гипсовой модели. Прежде всего набрасываете общую форму руки, намѣчаете пальцы, ихъ величину и расположеніе, сравнивая ихъ все время съ прямыми линіями,—рис. 8. Слѣдите за отношеніями другъ къ другу отдѣльныхъ фалангъ пальцевъ, а также и за отношеніемъ величины цѣлыхъ пальцевъ къ ладони. Потомъ передаете темныя пятна совмѣстно съ общей формой пальцевъ. Далѣе постепенно переходите отъ общаго къ подробностямъ рисунка и придаете ему законченный видъ. Такъ какъ рисунокъ исполняется углемъ, то, рисуя форму, слѣдуетъ одновременно вырабатывать и тѣни. Старайтесь передать характеръ руки.

РИСУНОКЪ 11. КИСТЬ РУКИ, ОПИРАЮЩАЯСЯ КОНЦАМИ ПАЛЬЦЕВЪ (РИСУНОКЪ КАРАНДАШОМЪ СЪ НАТУРЫ).

На нашемъ рисункѣ изображена кисть мужской руки, опирающаяся на концы пальцевъ при нѣсколько поднятой ладони. Посмотримъ, какія анатомическія особенности въ данномъ случаѣ вліяютъ на пластику. Прежде всего бросается въ глаза измѣненіе формы пальцевъ, за исключеніемъ скрытаго большого, выразившееся на мѣстахъ соединенія фалангъ. Наиболѣе опредѣленно обозначается уголъ, образуемый второй и третьей фалангами. Затѣмъ слѣдуетъ довольно опредѣленный изгибъ на мѣстѣ соединенія костей запястья съ костями предплечья. На всѣхъ этихъ изгибахъ вполнѣ ясно выражены анатомическія особенности. Прежде всего на соединеніи второй и третьей фалангъ видны складки избытка кожи, которая при сжатомъ кулакѣ плотно охватываетъ сухожильныя связки фалангъ. Менѣе обрисовываются эти складки на мѣстахъ соединенія костей первой и второй фалангъ, такъ какъ въ этихъ мѣстахъ меньшій избытокъ кожи, чѣмъ въ первомъ случаѣ; тѣмъ не менѣе и здѣсь намѣчаются поперечныя складки. Наконецъ, въ области соединенія костей запястья съ предплечьемъ выступаетъ мыщелокъ локтевой кости.

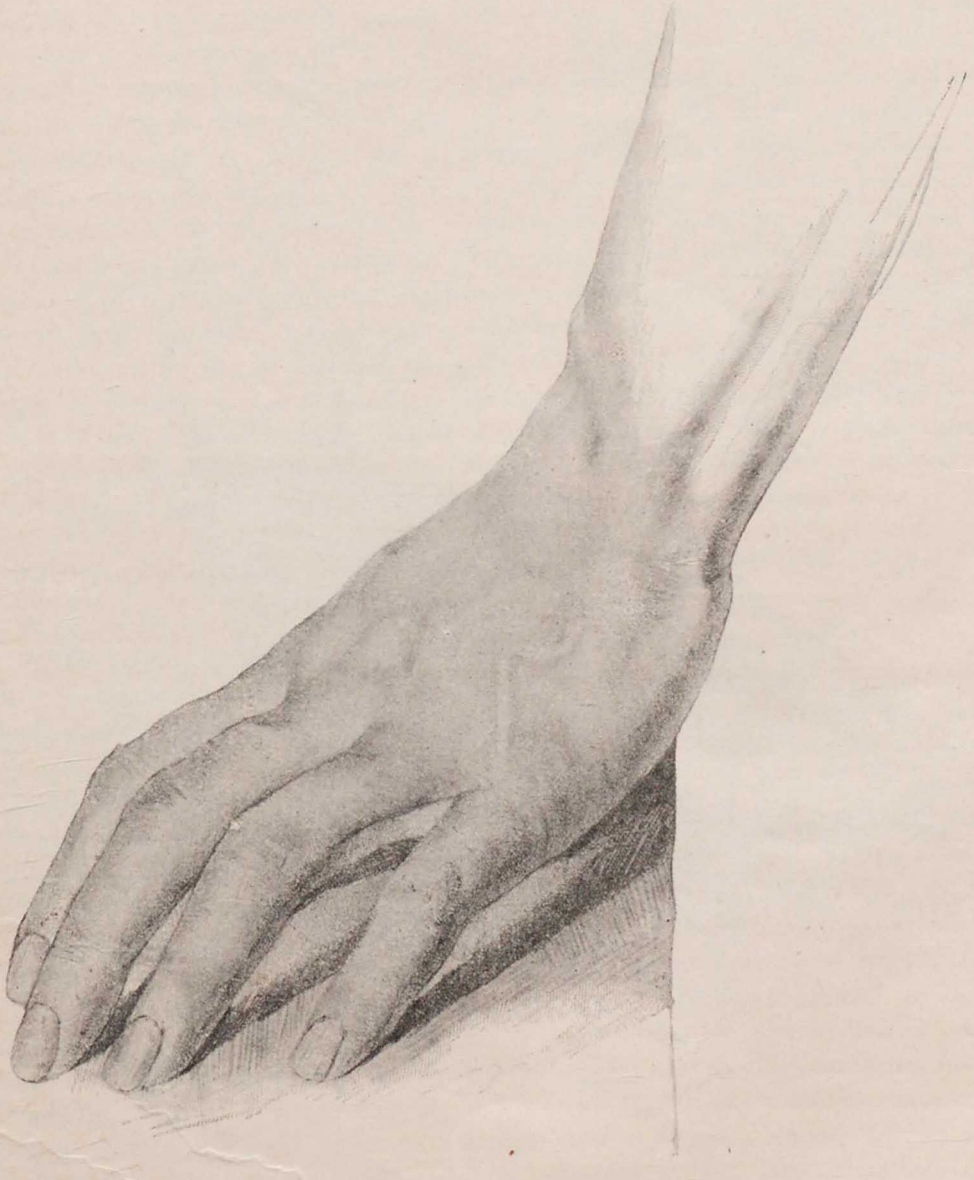


Рис. 11.

Рис. 12.

Такъ рисующій съ натуры долженъ давать себѣ отчетъ, почему получилась та или другая тѣнь и то или иное измѣненіе въ расположеніи костей. Только при условіи такого сознательнаго отношенія къ дѣлу его рисунокъ будетъ имѣть смыслъ и цѣнность. Что касается собственно самаго процесса рисованія, то онъ долженъ протекать въ обычномъ порядкѣ: прежде всего нужно имѣть въ виду общую форму руки, съ чего и начинается рисунокъ; переходя къ деталямъ, нужно строго слѣдить за пропорціями и отношеніями отдѣльныхъ фалангъ между собою, а также и за отношеніемъ пальцевъ къ пясти или ладони. Кромѣ того, необходимо правильно намѣтить линіи, проходящія по фаланговымъ соединеніямъ и по мѣсту соединенія третьей фаланги съ костями пясти, такъ какъ отъ этого всецѣло зависитъ правильное изображеніе движенія кости. Даже такая подробность, какъ ногти, и та не должна быть оставлена рисующимъ безъ вниманія, такъ какъ форма ногтей, въ совокупности съ общимъ строеніемъ кисти руки, опредѣляетъ ея характеръ. На нашемъ рисункѣ изображена рука человѣка, занимающагося интеллигентнымъ трудомъ; объ этомъ можно судить отчасти по формѣ ногтей, которые имѣютъ продолговатый и холенный видъ. Нельзя не упомянуть также о венахъ на поверхности пясти, которыя при подобномъ положеніи кисти наполняются кровью и набухаютъ, приподымая кожу и образуя какъ бы валики зигзагообразнаго характера. Наконецъ, тѣнь отъ пальцевъ на поверхности, на которую опираются пальцы, показываетъ, что ладонь приподнята.

РИСУНОКЪ 12. КИСТЬ РУКИ, ОПИРАЮЩЕЙСЯ ЛАДОНЬЮ (РИСУНОКЪ УГЛЕМЪ СЪ НАТУРЫ).

Здѣсь кисть руки изображена въ положеніи напряженномъ, когда человѣкъ опирается всею ладонью о что-нибудь твердое. Въ предыдущемъ рисункѣ мы имѣли примѣръ кисти руки въ спокойномъ положеніи, здѣсь же мышцы до нѣкоторой степени напряжены. Тяжесть тѣла сосредоточена на извѣстной точкѣ опоры, каковой является ладонь въ томъ мѣстѣ, гдѣ кости пясти соединяются съ костями запястья. Анатомическія особенности здѣсь рѣзко сказались на сокращеніи мышцы, отводящей мизинецъ, благодаря чему надъ мизинцемъ получилась впадина, обозначенная глубокой тѣнью. Кромѣ того, на мѣстѣ сухожильной связки запястья получились довольно значительныя складки кожи. Благодаря напряженному положенію согнутыхъ пальцевъ—мизинца, безымяннаго и до нѣкоторой степени средняго пальца,—сократились ихъ межкостныя мышцы, вслѣдствіе чего образовалось нѣсколько возвышеній на тыльной поверхности. Какъ видите, изображенная на рисункѣ рука принадлежитъ лицу, занимающемуся грубой физической работой, а потому болѣе развиты мышцы, приводящія въ движеніе пальцы и всю кисть руки. Ногти здѣсь тоже не такъ изящны и имѣютъ болѣе квадратную форму, чѣмъ на предыдущемъ рисункѣ. Что касается самаго хода рисованія, то онъ остается прежнимъ и развивается въ обычномъ порядкѣ: отъ общаго къ частностямъ.

Рисованіе гипсовыхъ масокъ человѣческаго лица.

Прежде чѣмъ перейти къ рисованію человѣческой головы въ цѣломъ, я считаю полезнымъ сказать нѣсколько словъ о рисованіи гипсовыхъ масокъ, которое можетъ быть разсматриваемо какъ подготовительная ступень.

Необходимыя свѣдѣнія по анатоміи головы вообще и лица въ частности будутъ изложены дальше, въ курсѣ рисованія головы, гдѣ это будетъ удобнѣе по тѣмъ соображеніямъ, что маска представляетъ собою только часть головы, между тѣмъ какъ скелетъ лица непосредственно связанъ съ анатомическимъ строеніемъ всего черепа.

РИСУНКИ 13 и 14. МАСКА ЛЮЦИФЕРА.

Приступая къ рисованію масокъ человѣческаго лица, слѣдуетъ выбирать сначала модели съ прямыми и крупными чертами, а затѣмъ переходить къ маскамъ съ болѣе мелкими чертами и къ женскимъ. Маски слѣдуетъ рисовать не только въ прямомъ положеніи, но и въ боковомъ и въ случайныхъ положеніяхъ.

Въ нашемъ изданіи взята для начала маска Люцифера въ прямомъ положеніи. Такъ же, какъ при рисованіи маскароновъ и частей человѣческаго тѣла, сначала опредѣляете отношеніе между крайними точками. Набрасываете общую форму, проводите прямую линію черезъ переносье и нижнюю губу, устанавливаете прямыя линіи, дѣлящія лицо на части. Въ классическихъ маскахъ разстоянія отъ подбородка до конца носа, отъ конца носа до переносья и отъ переносья до конца лба почти равны между собою. Когда линіи дѣленія лица совмѣстно съ наружной формой маски будутъ установлены, опредѣляете ширину ноздрей, величину глазъ и рта. Разстоянія между ноздрями и слезниками глазъ почти одинаковы. Затѣмъ переходите къ крупнымъ частямъ лица, слѣдя, чтобы глаза приходились на одной линіи, ноздри и губы—на параллельныхъ, и все время сравнивая ихъ по величинѣ и расположенію между собою и съ вертикальными и горизонтальными линіями.

Идя такимъ путемъ, постепенно переходите къ мельчайшимъ частямъ лица, передавая его характерность. Рисовать слѣдуетъ одновременно лѣвую и правую стороны модели. При рисованіи не останавливайтесь долго на одномъ мѣстѣ рисунка, а все время переходите отъ одной части его къ другой. Затѣмъ приступайте къ передачѣ свѣта и тѣни, начиная отъ самыхъ темныхъ пятенъ и рѣзко намѣчая ихъ форму. Наконецъ, переходите къ болѣе свѣтлымъ мѣстамъ модели и связывайте форму тѣней съ формой рисунка лица, смягчая рѣзкости и доводя рисунокъ до такой законченности, какъ показано на рис. 14.

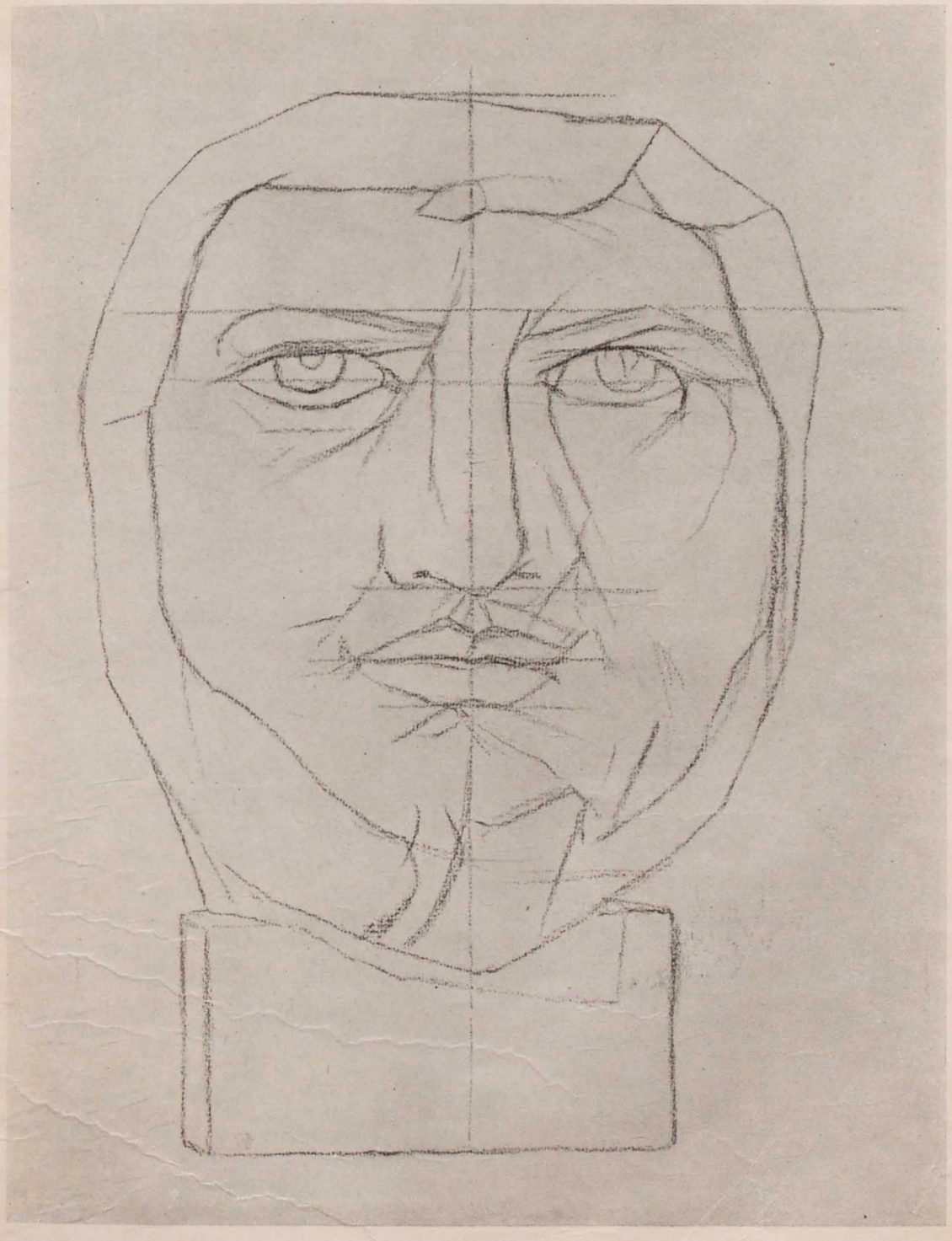


Рис. 13.

Рис. 14.

РИСУНКИ 15, 16 и 17. МАСКА ГОМЕРА.

Рисуете общую форму прямыми линіями, слѣдя въ особенности за тѣми линіями, на которыхъ расположены глаза, носъ, ротъ и подбородокъ, а также сравнивая форму промежутковъ между ними; намѣчаете большія группы локоновъ, потомъ переходите къ размѣрамъ глазъ, ноздрей, носа и бровей. Намѣтивъ контуръ, выискиваете общую форму свѣта и тѣни, намѣчаете ихъ общими пятнами, какъ показано на рис. 16-мъ. На этомъ рисункѣ особенно ясно видно, что мы имѣемъ въ виду, когда говоримъ о необходимости «рисовать» форму тѣней, прежде чѣмъ приступить къ окончательной отдѣлкѣ. Когда тѣни такимъ образомъ намѣчены опредѣленными, рѣзко разграниченными пятнами, дальнѣйшая задача не представляетъ затрудненій: остается лишь смягчить рѣзкости и точнѣе выдержать отношенія тѣней, въ смыслѣ большей или меньшей силы и густоты ихъ (рис. 17).

РИСУНКИ 18 и 19. МАСКА ДИСКОБОЛА.

Опредѣляете общую форму данной модели, намѣчаете линіи, на которыхъ расположены брови, глаза, конецъ носа, рта и подбородокъ, а также тѣ линіи, которыя проходятъ черезъ лобъ посрединѣ переносья, губъ и подбородка. Въ этой моделѣ всѣ указанныя линіи представляютъ собою части окружностей, идущихъ приблизительно на одинаковомъ разстояніи другъ отъ друга (рис. 18). Такое направленіе линій глазъ и бровей бываетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда модель наклонена назадъ. Разстоянія между линіями намѣчаютъ по натурѣ; потомъ опредѣляютъ по модели ширину ноздрей; разстояніе между глазами и величину рта. Далѣе находятъ размѣръ уха и мѣсто его. Затѣмъ послѣдовательно переходятъ къ подробностямъ, доводя рисунокъ до законченности и передавая характеръ модели (рис. 19). Рисунокъ слѣдуетъ закончить итальянскимъ карандашомъ.

Рис. 18.

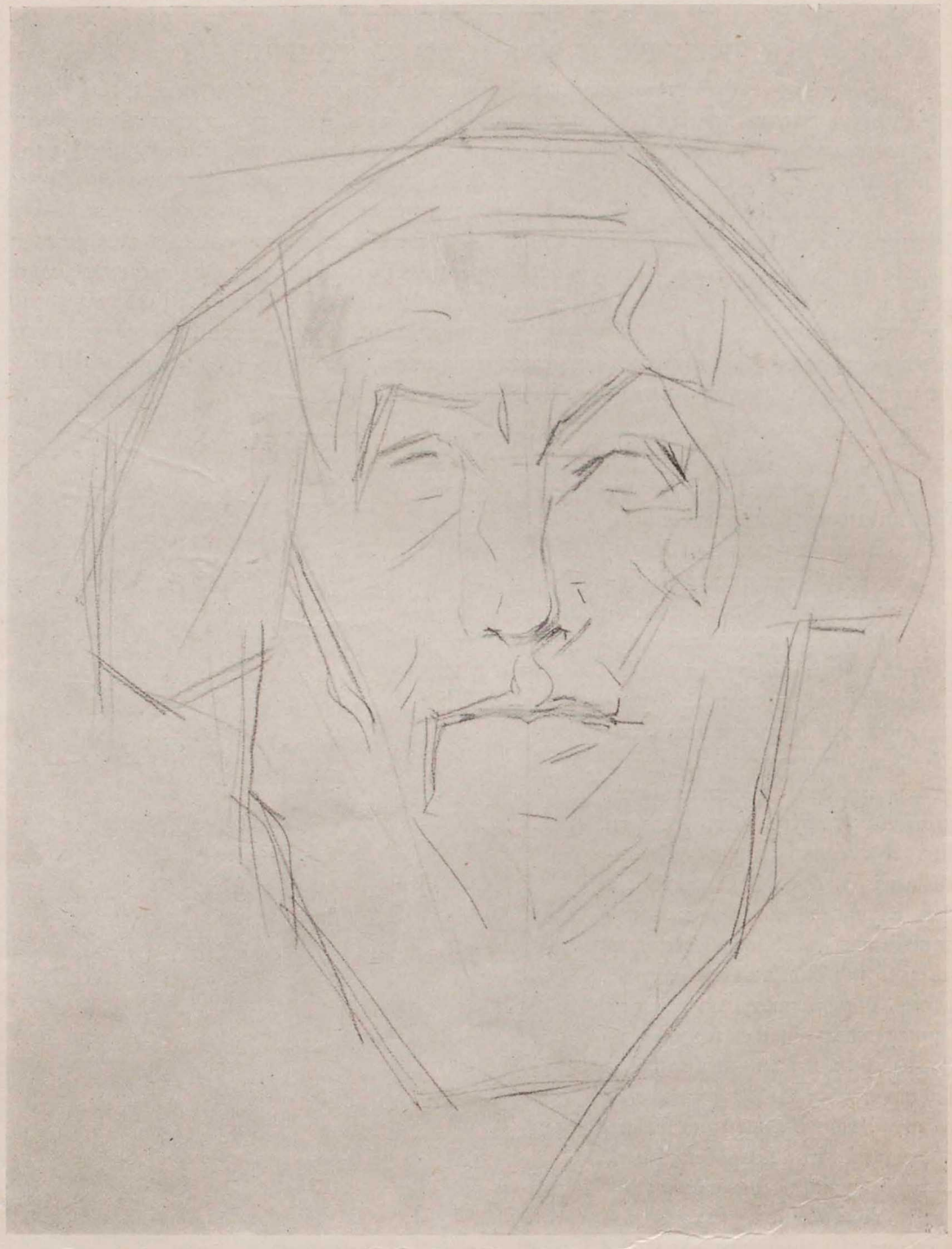


Рис. 15.

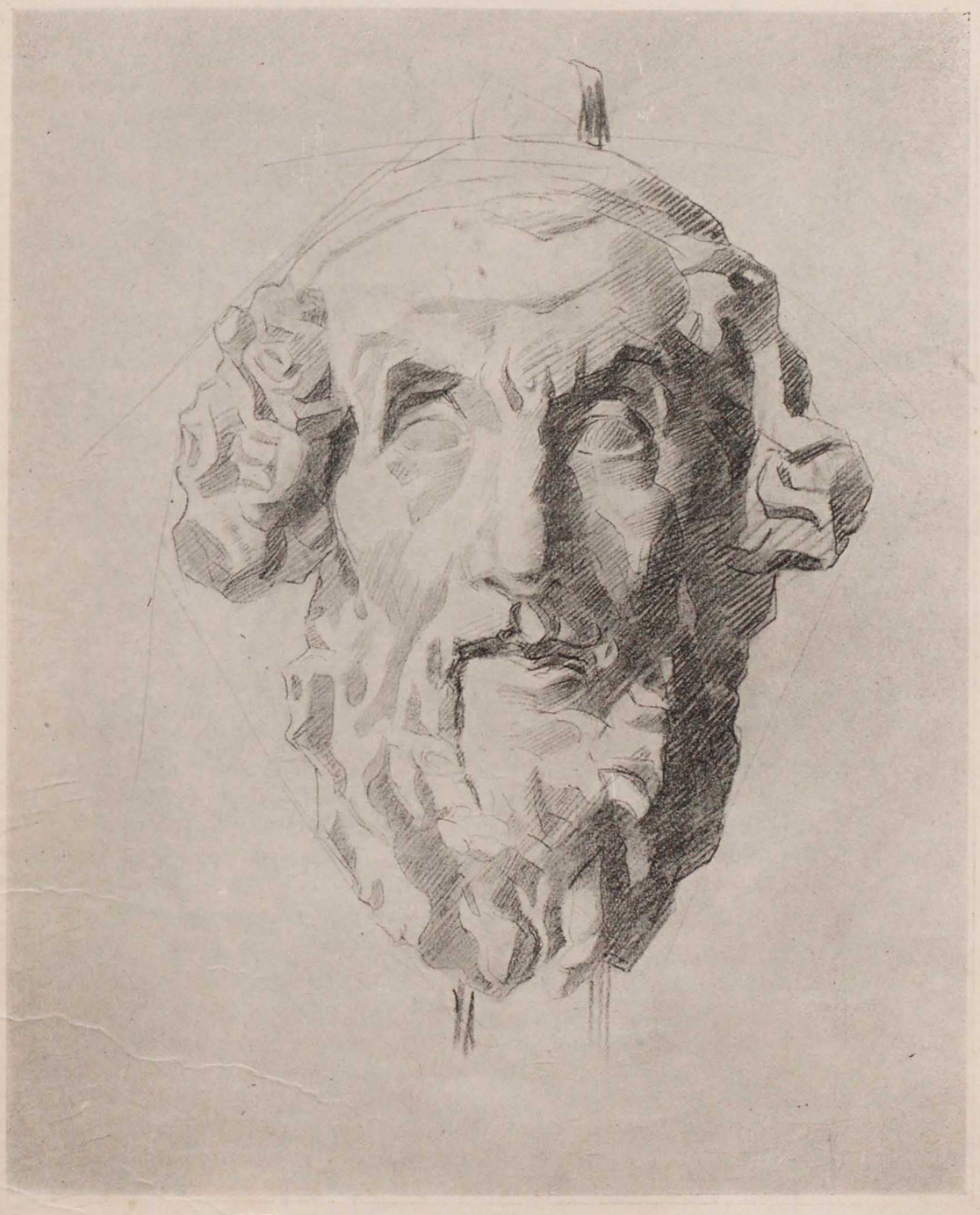


Рис. 16.

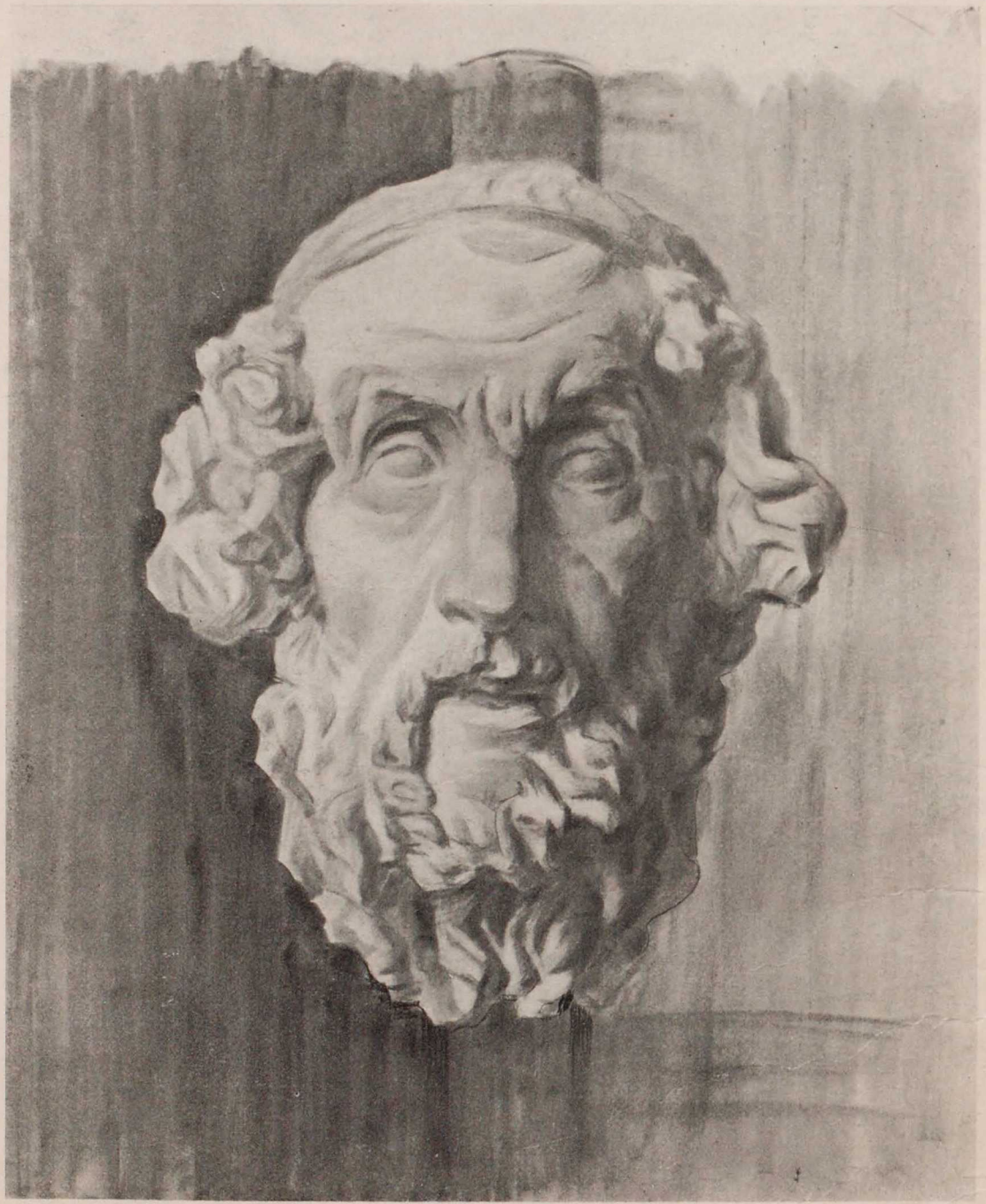


Рис. 17.

Рис. 19.

РИСУНКИ 20 и 21. МАСКА АРІАДНЫ.

Опредѣляете наклонъ и поворотъ маски. Рисунокъ начинается, по обыкновенію, съ установки общей формы модели. Линіи, на которыхъ расположены брови, глаза, носъ, ротъ и подбородокъ, здѣсь также изогнуты, но обращены выпуклой стороной не кверху, какъ въ предыдущей модели, а книзу. Линія, дѣлящая лицо на двѣ части по вертикальному направленію, тоже изогнута и наклонена внизъ; наклонъ этой линіи опредѣляется сравненіемъ ея съ вертикальной линіей, мысленно проведенной на рисункѣ (рис. 20).

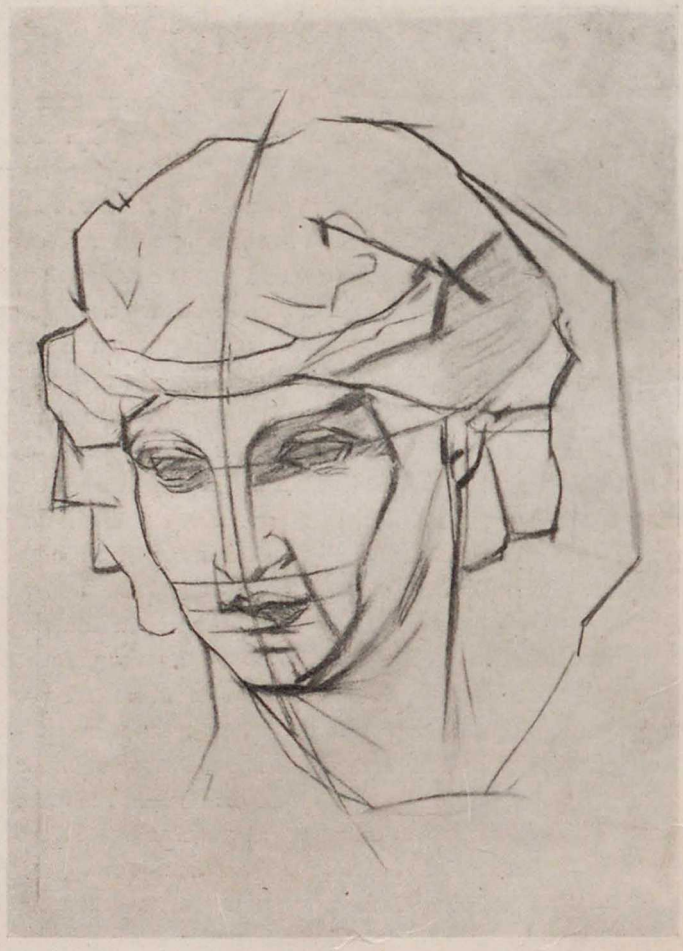


Рис. 20.

Обратите вниманіе на то, что линіи, на которыхъ расположены глаза, ротъ и т. д., всегда образуютъ прямой уголъ съ линіей, дѣлящей лицо пополамъ и проходящей черезъ переносье и губы. Если всмотрѣться внимательно въ отдѣльныя части лица, напримѣръ, въ повязку на лбу, вѣки, носъ, концы губъ, то легко замѣтить, что и онѣ всѣ изогнуты по направленію дугъ. Когда установите въ общихъ чертахъ про-

Рис. 21.

порціи лица, переходите къ мелкимъ частямъ его и постепенно набрасывайте подробности рисунка на бумагу. Закончить рисунокъ можно итальянскимъ карандашомъ. При тушовкѣ придерживайтесь тѣхъ правилъ, которыя были описаны ранѣе. Въ темныхъ тѣняхъ старайтесь передать только то, что видитъ ваше зрѣніе; разумѣется, въ нихъ не будетъ видно столько подробностей, какъ въ свѣтлыхъ мѣстахъ. Рисунокъ доведите до законченности, какъ показано на рисункѣ 21-мъ. Слѣдите за общей формой въ теченіе всего времени работы, такъ какъ, увлекаясь деталями рисунка, зачастую теряютъ изъ виду общее.

Голова.

Мы уже познакомились въ общихъ чертахъ съ анатомическимъ строеніемъ руки и ноги и съ пріемами рисованія ихъ, какъ съ натуры, такъ и съ гипсовыхъ слѣпковъ. Въ настоящемъ отдѣлѣ мы помѣщаемъ свѣдѣнія по анатоміи головы и о пріемахъ рисованія ея. Анатомическое строеніе головы настолько сложно и настолько индивидуально, что мы остановимся на немъ подольше. Это, можетъ быть, на первый взглядъ покажется скучнымъ и даже до нѣкоторой степени безполезнымъ трудомъ. Очень часто приходится слышать мнѣнія отъ лицъ, не посвященныхъ въ суть портретнаго изображенія человѣка, что рисующему съ натуры нѣтъ необходимости обременять себя спеціальными занятіями по анатоміи, разъ передъ нимъ находится живая модель, и онъ обладаетъ техникой передачи формъ съ натуры. Въ дѣйствительности же дѣло обстоитъ совершенно иначе.

Фигура человѣка вообще, а голова въ особенности обладаетъ такой массой всевозможныхъ, чисто анатомическихъ особенностей, что рисующему съ натуры безусловно необходимо имѣть о нихъ хотя бы общія свѣдѣнія. Голова представляетъ собою тотъ центръ, въ которомъ сосредоточены почти всѣ органы, направляющіе не только внѣшнюю жизнь человѣка, но и тончайшія внутреннія психологическія его переживанія. При одномъ взглядѣ на человѣка или, вѣрнѣе, на его лицо, мы, даже не будучи знакомы съ анатомическими измѣненіями, говоримъ, что этотъ человѣкъ находится въ веселомъ настроеніи или, напротивъ, грустенъ, говоримъ, что онъ должно быть тяжело страдаетъ, переживаетъ какое-то глубокое внутреннее потрясеніе. Подобнаго рода заключенія о состояніи человѣческой души мы выводимъ на основаніи чисто житейскаго опыта. Мы знаемъ, что ребенокъ плачетъ, когда онъ чѣмъ-нибудь огорченъ, и, наоборотъ, если онъ смѣется, то этимъ онъ выражаетъ свою маленькую радость. Тѣ или иныя душевныя переживанія человѣка выражаются главнымъ образомъ въ лицѣ и особенно въ глазахъ; не даромъ говорятъ, что «глаза—зеркало души».

Если въ обыденной нашей жизни мы умѣемъ достаточно хорошо различать на лицѣ разнообразныя душевныя переживанія, то человѣкъ, задавшійся цѣлью нарисовать голову—портретъ, т.-е. запечатлѣть извѣстный психологическій моментъ лица, долженъ знать больше. Позировать долго съ опредѣленнымъ выраженіемъ лица не въ состояніи даже лучшій актеръ, прекрасно изучившій мимику. Поэтому рисующій долженъ быть знакомъ со всѣми видоизмѣненіями мышцъ, которыя принимаютъ непо-

средственное или косвенное участіе въ томъ или иномъ выраженіи лица, чтобы сохранить его въ своемъ рисункѣ и тогда, когда оно уже исчезло въ натурѣ. Предположимъ, что вы желаете изобразить человѣка смѣющимся и просите кого-нибудь изъ своихъ знакомыхъ позировать для этой цѣли. Сообразно поставленной задачѣ, вашъ натурщикъ разсмѣется, но это будетъ продолжаться очень недолго, и въ такой короткій промежутокъ времени вы никакъ не сможете его нарисовать. Вотъ тутъ-то знаніе анатоміи лица и окажетъ вамъ неоцѣнимую услугу: вамъ достаточно будетъ схватить съ натуры лишь общія линіи, а детали, т.-е. отдѣльныя мышцы, вы нарисуете уже отъ себя, на основаніи вашихъ свѣдѣній по анатоміи. Въ приведенномъ примѣрѣ выраженіе лица вполнѣ опредѣленно, и измѣненіе формъ ясно выражено, но бываютъ очень часто еле замѣтныя сокращенія мышцъ и на спокойномъ лицѣ, свидѣтельствующія либо о томъ образѣ жизни, который ведетъ данный субъектъ, либо о его прошлыхъ переживаніяхъ, оставляющихъ слѣдъ на характерѣ лица. Все это должно учитываться при рисованіи съ натуры и доступно воспроизведенію только при знакомствѣ съ анатоміей. Ею мы и займемся прежде всего.

КОСТИ ЧЕРЕПА.

Основу головы составляютъ кости черепа, которыя по своему строенію являются наиболѣе сложными изъ всѣхъ другихъ частей скелета. Черепъ дѣлится на двѣ части: *мозговой* черепъ и *лицевой* черепъ. Кости мозгового черепа образуютъ собою какъ бы продолговатый овальный ящикъ, въ которомъ помѣщается мозгъ, а кости лицевого черепа образуютъ форму лица. Въ составъ мозгового черепа входитъ шесть наиболѣе крупныхъ костей, имѣющихъ непосредственное значеніе для художника, и носятъ онѣ слѣдующія названія: *лобная, затылочная*, двѣ *теменныхъ* и двѣ *высочныхъ* кости. Всѣ эти кости соединяются между собою швами, которые образуются зубчиками сосѣднихъ костей. Зубцы расположены такимъ образомъ, что выступы одной кости входятъ въ углубленія другой, и такимъ образомъ одна кость плотно соединяется съ другою (рис. 22). Ростъ черепныхъ костей совершается именно въ мѣстахъ ихъ соединенія и продолжается до тѣхъ поръ, пока швы не срослись, т.-е. не превратились въ одно цѣлое вмѣстѣ со сплошной массой черепныхъ костей. Ростъ костей черепа прекращается обыкновенно въ 30—40 лѣтъ, послѣ чего начинается зарастаніе швовъ. Бываютъ, впрочемъ, случаи и ранняго окостенѣнія швовъ въ одномъ какомъ-либо мѣстѣ, благодаря чему ростъ черепа въ этомъ мѣстѣ прекращается, между тѣмъ какъ въ другихъ соединеніяхъ ростъ костей продолжается; въ результатѣ происходитъ ненормальное развитіе мозгового черепа. Если, напримѣръ, очень рано срастутся швы между лобной и теменными костями, а въ затылочной части ростъ костей продолжается, то вся затылочная часть черепа разовьется значительно больше, чѣмъ лобная. Какую же пользу художнику, или вообще рисующему съ натуры, могутъ принести свѣдѣнія о ходѣ развитія швовъ? Конечно, швы не играютъ почти никакой роли, если голова покрыта длинными волосами, но у субъектовъ лысыхъ швы опредѣленно выступаютъ наружу, то въ видѣ выступовъ, то въ видѣ борозды въ зависимости отъ жировыхъ отложеній подъ кожей. Направленіе и форма этихъ выступовъ

и бороздъ должны быть понятны художнику, желающему отдавать себѣ отчетъ въ томъ, что онъ видитъ на модели. Всякая проведенная имъ на бумагѣ линія должна выражать собою опредѣленную реальную форму. Форма черепа всецѣло зависитъ отъ нормальнаго развитія швовъ. Вотъ почему мы наблюдаемъ такое разнообразіе формъ мозгового черепа, который бываетъ то вытянутъ, то приплюснутъ, то слишкомъ

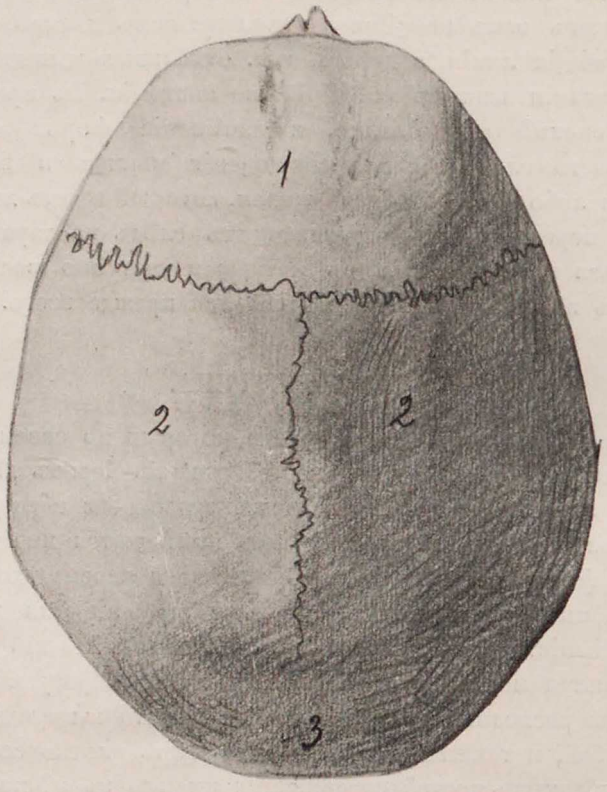


Рис. 22. Черепъ сверху (1—лобная кость, 2—теменныя кости, 3—затылочная кость).

узокъ, то высокъ. Въ тѣсной зависимости отъ развитія швовъ находится и форма лба. Всякому, вѣроятно, извѣстно, что высокій и открытый лобъ считается красивымъ, и наоборотъ, низкій лобъ—некрасивъ. Въ большинствѣ случаевъ люди съ невысокими, недоразвитыми лбами обладаютъ и меньшими умственными способностями, чѣмъ люди съ высокими и правильно развитыми лбами. Слѣдовательно, той или иной формой черепа вообще, а лба въ особенности вы даете вашему портрету извѣстное внутреннее содержаніе. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, напримѣръ, въ свободной композиціи картины, художникъ умышленно подчеркиваетъ такими пріемами характеръ дѣйствующихъ лицъ. Вниманіе художника должно быть также остановлено и на самой поверхности лобной и затылочной костей. На первой имѣются два выступа, такъ называемые «*лобные бугры*», которыхъ нельзя не замѣтить на высокихъ лбахъ. Такъ какъ кожа на лбу довольна гладкая, то на лобныхъ буграхъ всегда будутъ блики

(рис. 24). Между лобными буграми и выпуклостями надбровныхъ дугъ находится углубленіе въ видѣ ложбинки, которая на рисункѣ выразится полутѣнью. На затылочной кости также находится выступъ, или затылочный бугоръ, но присутствіе его не всегда одинаково замѣтно (рис. 23). У худощавыхъ людей затылочный выступъ виденъ опредѣленно, между тѣмъ какъ у людей полныхъ онъ выражается только складкой кожи, которая располагается подъ нимъ.

Кости лицевого черепа тѣсно соприкасаются съ костями мозгового черепа частью посредствомъ швовъ, а частью посредствомъ суставовъ. Лицевую часть черепа образуютъ слѣдующія кости: нижняя и верхняя *челюсти*, парныя *скуловыя* кости, парныя *носовыя* косточки и не имѣющіе пластическаго значенія *сошникъ* и парныя *слезныя* косточки. Сюда же относятся парныя *небныя* кости и нижнія *носовыя раковины*. Верхняя челюсть неподвижно прикрѣплена посредствомъ швовъ къ костямъ мозгового черепа, на которомъ имѣются соотвѣтствующіе выступы для ея прикрѣпленія. Носовыя косточки соединены между собою въ продольномъ направленіи и прикрѣпляются верхними концами къ выступу лобной кости. Скуловая кость вверху соединяется со скуловымъ отросткомъ лобной кости и съ височной костью, а внизу— съ верхней челюстью. Нижняя челюсть соединяется съ височной костью посредствомъ сустава, благодаря чему она обладаетъ большой подвижностью. Въ верхней челюсти, вдоль нижняго ея края, находится зубной выступъ съ соотвѣтствующимъ числомъ углубленій или луночекъ для корней зубовъ. Такой же зубной выступъ имѣется и на нижней челюсти. Хотя зубы покрыты губами и обнаруживаются только при смѣхѣ, или вообще при открытіи рта, но въ пластическомъ отношеніи они играютъ значительную роль въ смыслѣ вліянія на форму лица. Крупные зубы и наклонъ зубного отростка впередъ придаютъ соотвѣтствующую форму и губамъ, благодаря чему онѣ бываютъ выпячены впередъ; наоборотъ, наклонъ зубного отростка внутрь скрадываетъ выпуклость губъ. Наконецъ, рѣзко сказывается на формѣ лица совершенное отсутствіе зубовъ или даже нѣкоторыхъ изъ нихъ. Такъ, напримѣръ, у стариковъ и, въ особенности, у старухъ линія губъ не только не выступаетъ впередъ, но вваливается въ пустое пространство, образовавшееся отъ потери зубовъ. Этимъ же объясняются и впалыя щеки, которыя поддерживаются и нѣсколько приподымаются коренными зубами, придающими овальную форму лицу.

РИСОВАНІЕ КОСТЕЙ ЧЕРЕПА.

Изученіе частей черепа посредствомъ рисованія его съ натуры представляется наилучшимъ способомъ усвоенія формы головы. Но если нѣтъ возможности достать черепъ, то рекомендуется пользоваться гипсовыми слѣпками, которые можно покупать въ тѣхъ же магазинахъ, гдѣ и орнаменты. На нашемъ рисункѣ 22 изображенъ черепъ сверху. Конечно, въ такомъ видѣ голову едва ли придется рисовать, но мы помѣщаемъ этотъ рисунокъ, чтобы показать характеръ швовъ лобныхъ костей. Рисунокъ 23 представляетъ собою черепъ сзади. Здѣсь уже есть больше матеріала для изученія. Во-первыхъ, общій характеръ черепа съ типичными углами, образуемыми теменными костями. Кромѣ того, на рисункѣ ясно видно мѣсто затылочнаго бугра въ видѣ

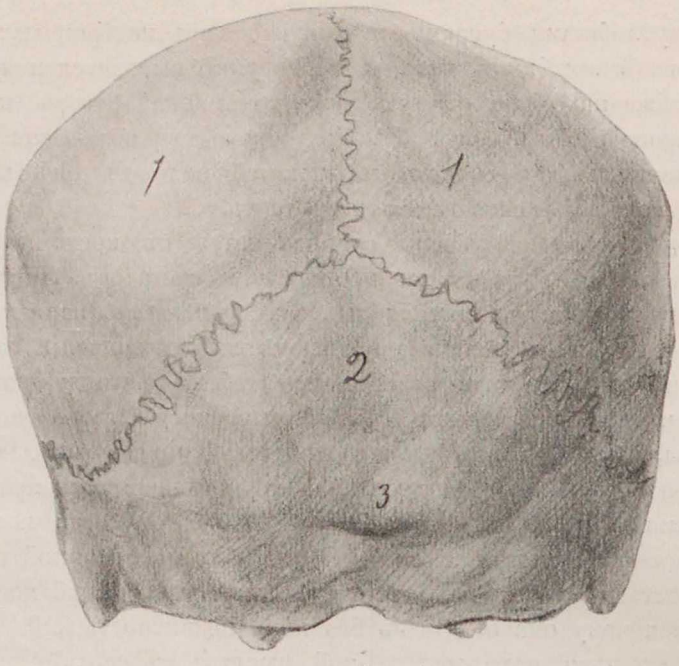


Рис. 23. Черепъ сзади (1—теменныя кости, 2—затылочная кость, 3—затылочный бугоръ).

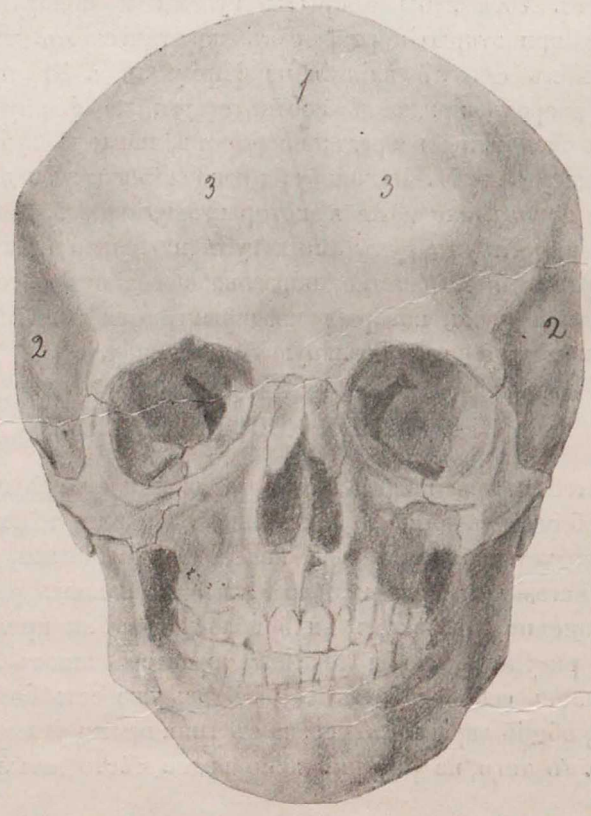


Рис. 24. Общая форма черепа (1—лобная кость, 2—височныя кости, 3—лобные бугры).

глубокой тѣни. Общая форма черепа изображена на рис. 24. Какъ мы уже упоминали выше, форма череповъ бываетъ самая разнообразная, при чемъ тотъ или иной характеръ черепа зависитъ не только отъ ненормальнаго его развитія, но также и отъ расовыхъ особенностей. Такъ, напримѣръ, представители желтой расы обладаютъ сильно развитыми скуловыми дугами. На нашемъ рисункѣ изображенъ нормальный черепъ, каковымъ принято считать черепъ бѣлой расы. Общая форма нормальнаго черепа—продолговатая, овальная, при чемъ наиболѣе широкіе размѣры его приходятся въ верхней части теменныхъ костей. Отношеніе ширины черепа къ его высотѣ, включая нижнюю челюсть, какъ 2 : 3. Мы рекомендуемъ основательно усвоить конструкцію глазныхъ впадинъ въ связи съ выступами скуловыхъ дугъ, такъ какъ эта костная основа, будучи покрыта только кожей, даетъ вполнѣ опредѣленныя точки, которыми руководствуются при рисованіи съ натуры.

МЫШЦЫ ГОЛОВЫ.

Мы остановимся только на тѣхъ мышцахъ, которыя имѣютъ непосредственное пластическое значеніе, упомянувъ вскользь о мышцахъ, лежащихъ настолько глубоко, что вліяніе ихъ на измѣненіе внѣшней формы не замѣтно. Мышцы головы, сравнительно съ другими частями тѣла, значительно меньше по своимъ размѣрамъ, но по количеству онѣ превосходятъ не только крупныя части тѣла, какъ руки, ноги, торсъ, но и кисти руки и ступню. Кромѣ того, дѣйствія мышцъ лица чрезвычайно тонки и сложны, благодаря чему на лицѣ можно читать не только выраженіе глубокаго горя или смѣха, но и всѣ тончайшія душевныя движенія. Всѣ измѣненія формъ лица, придающія ему то или иное выраженіе, называются *мимикой лица*. Не всѣ, однако, мышцы головы предназначены для выраженія душевныхъ движеній,—часть изъ нихъ приспособлена исключительно для приподниманія, опусканія и для движенія въ стороны нижней челюсти, при жеваніи пищи. Вотъ почему мышцы головы подраздѣляются на двѣ группы: на *мимическія* мышцы, т.-е. дѣйствующія подъ вліяніемъ душевныхъ переживаній, и на *жевательныя* мышцы, дѣйствующія подъ вліяніемъ воли. Какъ тѣ, такъ и другія, будучи расположены непосредственно подъ кожей, имѣютъ большое пластическое значеніе.

МЫШЦЫ ЧЕРЕПА.

Все надчерепное пространство покрыто *надчерепной* мышцей, верхній край которой срастается съ кожей, а нижній—свободно движется по черепнымъ костямъ. Концы этой мышцы, представляющіе какъ бы развѣтвленія ея, носятъ названія двухъ *лобныхъ* мышцъ, двухъ *затылочныхъ* и *двухъ мышцъ, поднимающихъ ухо*. Такъ какъ кожа на черепѣ покрыта волосами, то дѣйствіе этихъ мышцъ совершенно не представляетъ для художника никакого значенія. Пластическое значеніе имѣютъ лишь пучки надчерепной мышцы, выходящіе на лобъ, т.-е. лобныя мышцы. Онѣ прикрѣплены нижними концами къ кожѣ подъ бровями и при сокращеніи приподнимаютъ брови, съ одной стороны, и опускаютъ линію волосъ на лбу, съ другой, вслѣдствіе

чего размѣры лба уменьшаются, а избытокъ кожи образуетъ складки параллельно бровямъ. Чѣмъ больше приподняты брови, т.-е. чѣмъ больше сокращены лобныя мышцы, тѣмъ глубже будутъ складки на лбу и тѣмъ меньше будетъ площадь лба. Одновременно съ поднятіемъ бровей происходитъ и поднятіе кожи межбровнаго промежутка. Въ старческомъ возрастѣ, когда кожа становится менѣе упругой и дряблой, продольныя складки на лбу остаются и при спокойномъ положеніи лобныхъ мышцъ. Нужно замѣтить также, что при поднятіи бровей происходитъ также и открытіе глазъ благодаря тому, что верхнее вѣко нѣсколько приподнимается.

МЫШЦЫ ГЛАЗЪ.

Глазныя впадины, или щели окружаетъ *круговая мышца глаза* (рис. 26), при чемъ часть ея волоконъ образуетъ какъ бы новую мышцу, сжимающую вѣки. Благодаря различнымъ мѣстамъ прикрѣпленія отдѣльныхъ волоконъ этихъ мышцъ, и дѣйствіе ихъ различно, смотря по тому, какая часть мышцъ сокращается. Такъ, напримѣръ, при сокращеніи волоконъ, прикрѣпленныхъ къ связкамъ вѣка, происходитъ сближеніе вѣкъ и закрытіе глазъ. Круговая мышца глаза поддерживаетъ дѣйствіе мышцы вѣкъ, помогая ей плотно закрыть глазъ. Несмотря на такое взаимное дѣйствіе этихъ двухъ мышцъ, онѣ обладаютъ способностью сокращаться и самостоятельно, напримѣръ, при опусканіи верхняго вѣка. Къ мышцамъ глазъ нужно отнести также и *мышцу сдвигающую брови*, которая при сокращеніи опускаетъ внутренніе концы бровей.

МЫШЦЫ РТА.

Мышечную систему рта составляетъ главнымъ образомъ *круговая мышца рта*, окружающая ротовое отверстіе и образующая толщу губъ, а затѣмъ идутъ другія мышцы, косвенно вліяющія на измѣненіе его формы (рис. 26). По ея дѣйствію круговую мышцу дѣлятъ на наружную и внутреннюю. При дѣйствіи внутренней части этой мышцы углы рта сближаются между собою, придавая круглую форму губамъ, а при дѣйствіи наружной—губы плотно закрываютъ отверстіе рта. Обѣ эти мышцы, какъ мы видимъ, закрываютъ въ большей или меньшей мѣрѣ отверстіе рта. При обратномъ явленіи, т.-е. при открываніи рта, дѣйствуютъ другія мышцы, а именно: мышца *поднимающая верхнюю губу* и *крыло носа*, мышца *поднимающая* и мышца *опускающая уголъ рта*, мышца *опускающая нижнюю губу* и, наконецъ, такъ называемая *мышца смѣха*. Кромѣ того, на пластику вліяютъ также *большая скуловая* и *малая скуловая* мышцы. Всѣ эти мышцы, дѣйствуя либо самостоятельно, либо по нѣсколько одновременно, выражаютъ то или иное движеніе души.

МЫШЦЫ НОСА.

Къ мимическимъ мышцамъ лица принадлежатъ также и мышцы носа. Къ нимъ относятся мышца, *сморщивающая носъ*, и миртовидная мышца, или мышца, *сморщивающая ноздри*.

ДѢЙСТВІЕ МИМИЧЕСКИХЪ МЫШЦЪ НА ВЫРАЖЕНІЕ ЛИЦА.

Разсмотримъ теперь дѣйствіе названныхъ мышцъ на измѣненіе лица. Остановимся, напримѣръ, на явленіи смѣха. При смѣхѣ сокращается цѣлый рядъ мышцъ. Большая и малая скуловыя мышцы, берущія свое начало на скуловой кости и прикрѣпляющіяся къ кожѣ верхней губы у угла рта, при смѣхѣ сокращаются и оттягиваютъ уголъ рта кнаружи и кверху, благодаря чему ротъ расширяется, а такъ какъ въ это же время круговая мышца рта и мышцы, поднимающая и опускающая губы, находятся въ состояніи покоя, то ротъ открывается и обнажаются зубы. Вслѣдствіе сокращенія скуловыхъ мышцъ поверхность щеки становится болѣе выпуклою, а это, въ свою очередь, влечетъ за собой слѣдующія измѣненія: складки, идущія отъ крыльевъ носа къ угламъ рта (носогубныя складки), дѣлаются глубже и даютъ рѣзкую тѣнь; вмѣстѣ съ тѣмъ нѣсколько уменьшаются отверстія глазъ, а у наружныхъ угловъ ихъ появляются морщинки, образуемыя избыткомъ кожи.

ЖЕВАТЕЛЬНЫЯ МЫШЦЫ.

Къ жевательнымъ мышцамъ относятся лѣвая и правая *височныя* мышцы и такія же *собственно жевательныя* мышцы. Первыя мышцы заполняютъ собою височныя впадины и такимъ образомъ сглаживаютъ выступъ скуловой кости, а вторыя—начинаются на скуловой дугѣ и прикрѣпляются къ углу нижней челюсти, заполняя такимъ образомъ пространство между скуловыми дугами и нижней челюстью; эти именно мышцы и образуютъ форму щекъ. Вслѣдствіе присутствія здѣсь околоушныхъ железъ и жировыхъ отложеній, съ одной стороны, и толстаго пучка жевательной мышцы, съ другой,—лицо принимаетъ овальную форму. Обѣ пары мышцъ—жевательныя и височныя—предназначены исключительно для движенія нижней челюсти.

Этимъ краткимъ очеркомъ о дѣятельности мимическихъ мышцъ, само собою разумѣется, далеко не охватывается вся та богатая подвижность лица, которую можно наблюдать въ натурѣ, но для нашихъ цѣлей будетъ достаточно вышеприведенныхъ свѣдѣній.

РИСОВАНІЕ ГИПСОВАГО СЛѢПКА ГОЛОВЫ.

(Мышечный препаратъ).

Ниже мы приводимъ примѣръ рисованія гипсоваго слѣпка препарированной головы, т.-е. освобожденной отъ кожныхъ и жировыхъ покрововъ, благодаря чему всѣ мышцы поверхностнаго слоя обнажены. Правда, по такимъ слѣпкамъ трудно составить себѣ ясное представленіе о характерѣ самаго строенія мышцы, такъ какъ въ гипсѣ почти нѣтъ возможности показать мышечную ткань. Всѣ мышцы на нашемъ рисункѣ представлены въ *обобщенномъ* видѣ; слѣдовательно, по этому рисунку можно судить только о внѣшней формѣ опредѣленной группы мышцъ и объ ихъ вліяніи на форму головы. Процессъ рисованія головы съ обнаженными мышцами показанъ на рис. 25 и 26. Здѣсь, какъ вы видите, принципъ предварительнаго наброска

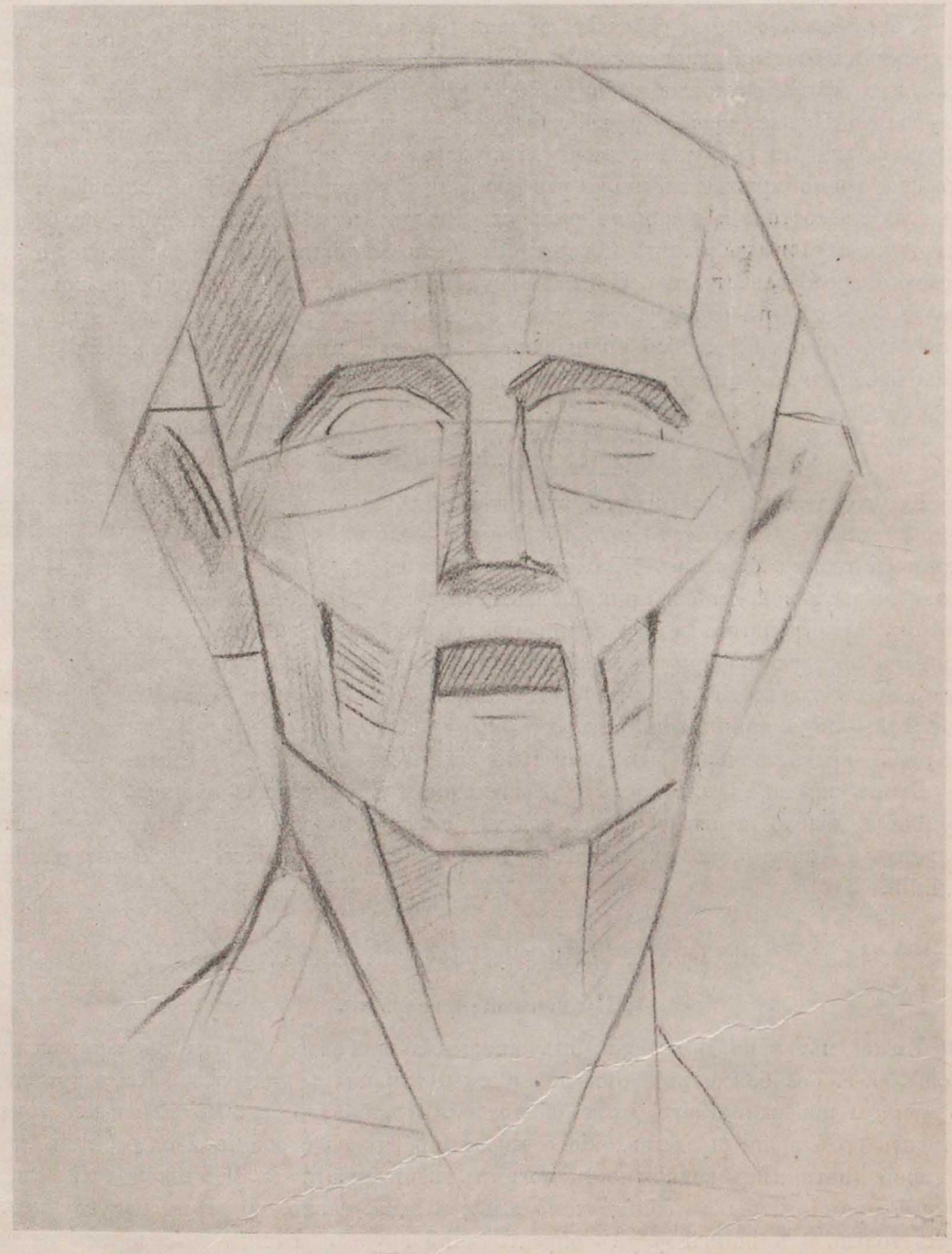


Рис. 25.

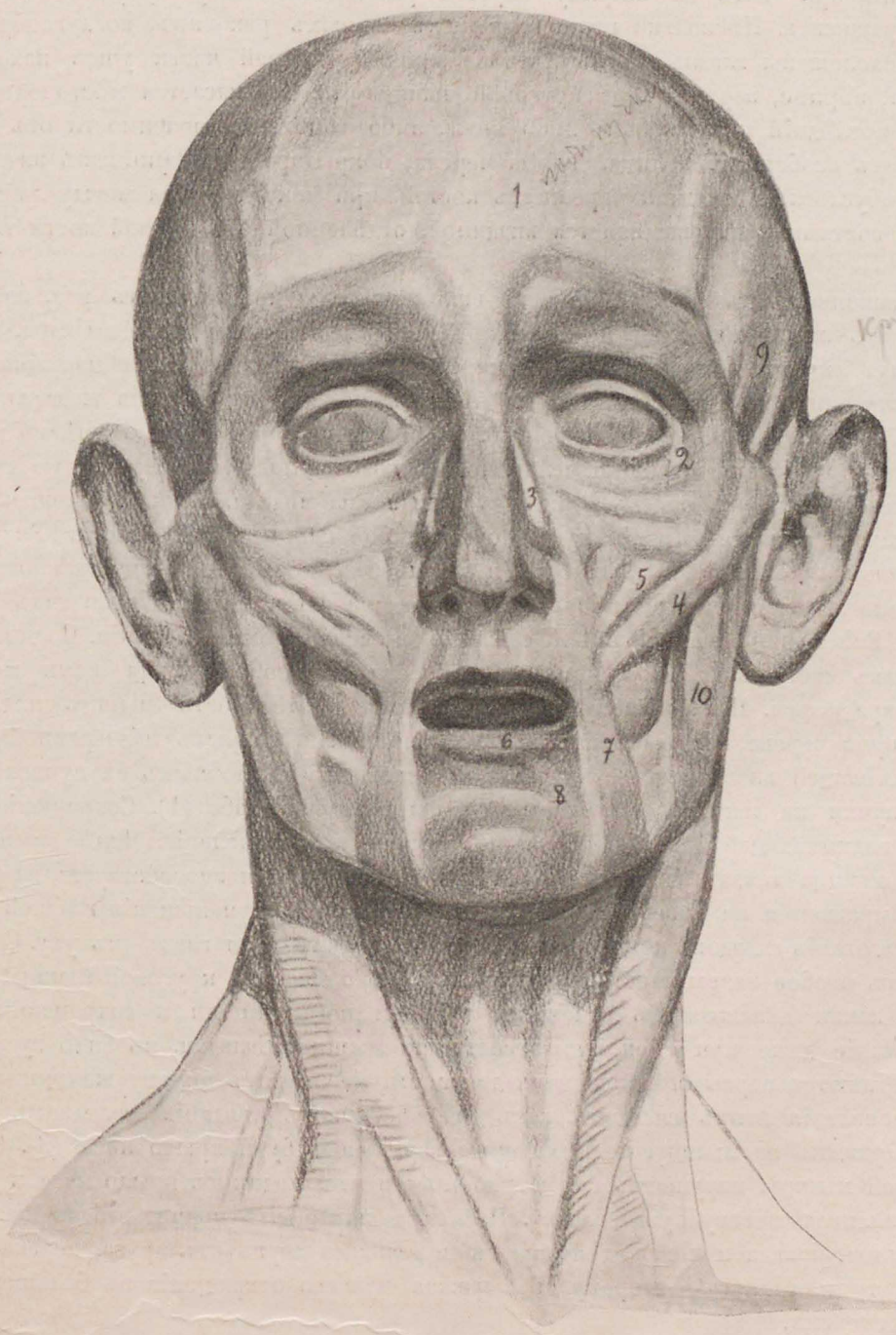


Рис. 26. Мышцы головы.

тождественъ съ тѣмъ, какимъ мы пользовались раньше. Находимъ отношеніе вышины къ ширинѣ, при чемъ за ширину берется разстояніе между крайними точками ушныхъ раковинъ. Нѣсколько ниже верхушекъ ушныхъ раковинъ, по дугообразной линіи, расположены глазныя впадины, а на уровнѣ нижней части ушей находится ротъ, или, вѣрнѣе, верхній край круговой мышцы рта. Что касается мѣстоположенія носа, то послѣдній можетъ быть либо ниже, либо выше, въ зависимости отъ индивидуальныхъ особенностей лица. Форма черепа, покрытаго мышцами, какъ видно на рисункѣ, обусловлена формой черепныхъ костей, при чемъ граница между лобной и височной костями рѣзко выдѣляется впадиной, отдѣленной отъ лобной кости темной линіей.

На законченномъ рисункѣ 26 ясно видны впадины по сторонамъ рта, которыя на молодомъ лицѣ заполнены подкожнымъ жиромъ и потому мало замѣтны, но на старческихъ лицахъ, когда подкожный жиръ исчезаетъ, эти впадины обнаруживаются вполнѣ отчетливо, и такимъ образомъ рѣзче выступаютъ очертанія жевательныхъ мышцъ. Рисованіе костей черепа и головы съ обнаженными мышцами имѣетъ цѣлью исключительно изученіе строенія человѣческой головы; поэтому, рисуя такую голову, нужно давать себѣ отчетъ въ томъ, что видно на модели. Каждая нарисованная линія должна выражать извѣстную форму либо мышцы, либо кости. Рисунокъ только тогда пріобрѣтаетъ цѣльность и приноситъ пользу рисующему, когда въ немъ вѣрно взяты съ натуры пропорціи и передана форма, какъ общая, такъ и въ деталяхъ. Всѣ мышцы на рисункѣ 25 показаны въ спокойномъ состояніи. Посмотримъ теперь, какъ измѣнилась бы форма головы, если бы изображенныя нами мышцы стали сокращаться. Наименьшему измѣненію отъ дѣятельности мышцъ поддается общая форма черепа, который, какъ мы уже упоминали, покрытъ надчерепной мышцей, не имѣющей пластическаго значенія, за исключеніемъ лобныхъ ея пучковъ. Эти лобные пучки на нашемъ рисункѣ выражены довольно слабо (1). Сокращеніе этой мышцы, поднимающей брови, выражаетъ вниманіе или удивленіе. Яснѣе выражена круговая мышца глаза (2), которая при своемъ сокращеніи способствуетъ закрытію глаза и выражается на поверхности лица прежде всего въ уменьшеніи глазной щели и въ образованіи складокъ кожи, идущихъ отъ наружнаго края глаза къ уху. Складки эти носятъ особое названіе «гусиныхъ лапокъ». Отъ дѣйствія круговой мышцы глаза гусиныя лапки дѣлаются съ теченіемъ времени постоянными и сохраняютъ свое существованіе даже при спокойномъ состояніи мышцъ. Складки, въ видѣ гусиныхъ лапокъ, являются первыми признаками дряхлости кожи; вотъ почему женщины такъ боятся появленія этихъ складокъ, какъ предвѣстниковъ увяданія молодости. Далѣе слѣдуетъ указать на мышцу, поднимающую верхнюю губу и крыло носа (3). Сокращеніе этой мышцы нарушаетъ симметрію носа и рта, поднимая крыло носа и уголъ рта и усиливая носогубную складку. Несмотря на то, что мышца эта парная, обѣ ея половины, правая и лѣвая, дѣйствуютъ независимо другъ отъ друга, перекашивая ротъ въ ту или другую сторону и выражая чувство отвращенія въ большей или меньшей степени.

Большая скуловая мышца (4) и малая скуловая мышца (5) обѣ начинаются, какъ видите, отъ скуловой кости и прикрѣпляются—первая къ кожѣ у угла рта, а вторая

къ кожѣ верхней губы. Обѣ онѣ поднимаютъ и оттягиваютъ уголъ рта кнаружи что особенно замѣтно при смѣхѣ, когда углы рта сильно оттягиваются кнаружи, благодаря чему форма рта вытягивается въ стороны. При сокращеніи круговой мышцы, рта (6), отверстіе послѣдняго принимаетъ форму полуовала, какъ показано на нашемъ рисункѣ. Болѣе отчетливо вырисовывается здѣсь мышца, опускающая уголъ рта (7) въ видѣ двухъ полосъ, идущихъ отъ угла рта къ нижней челюсти. Дѣятельность мышцъ, опускающихъ нижнюю губу, наблюдается при плачѣ или вообще огорченномъ выраженіи лица.

Наконецъ, остается еще упомянуть о двухъ мимическихъ мышцахъ, которыя, къ сожалѣнію, на нашемъ рисункѣ недостаточно ясно выражены,—это мышца, опускающая нижнюю губу (8), и мышца, поднимающая подбородокъ. Сокращеніе первой вызываетъ опусканіе нижней губы внизъ и наружу, а сокращеніе второй—поднятіе подбородка вверхъ, вслѣдствіе чего на поверхности подбородка образуется ямка, и вообще кожа на подбородкѣ дѣлается неровной.

Таково дѣйствіе мимическихъ мышцъ лица. Остается еще сказать нѣсколько словъ о мышцахъ, дѣятельность которыхъ чисто механическаго свойства, это—мышцы жевательныя: височная мышца (9) и собственно жевательная мышца (10). Височная мышца начинается на днѣ височной ямки, заполняя ее, и идетъ внизъ, прикрѣпляясь съ помощью сухожилія къ отростку нижней челюсти. Дѣйствіе этой мышцы на поверхности виска замѣтно при жеваніи, когда зубы крѣпко сжимаются; височная мышца въ этомъ случаѣ энергично сокращается и приподнимаетъ кожу на височной впадинѣ.

Жевательная мышца (10) играетъ гораздо большую пластическую роль, вслѣдствіе своего поверхностнаго расположенія непосредственно подъ кожей. Начинается она отъ скуловой дуги и прикрѣпляется къ углу нижней челюсти. Какъ уже упоминалось выше, этой мышцей опредѣляется форма щекъ. При сокращеніи ея на худощавыхъ лицахъ обрисовываются неровныя выпуклости въ видѣ отдѣльныхъ бугровъ продолговатой формы, которые соотвѣтствуютъ отдѣльнымъ пучкамъ этой мышцы.

СХЕМА ПОСТРОЕНІЯ ГОЛОВЫ.

Ознакомившись съ костною основою головы и съ мышечнымъ покровомъ ея, можно перейти къ рисованію головы съ гипсовыхъ моделей. Предварительное рисованіе гипсовыхъ головъ имѣетъ большое преимущество передъ рисованіемъ головы съ натуры въ томъ смыслѣ, что переходъ къ нему непосредственно послѣ рисованія орнаментовъ представляетъ меньше затрудненій. Въ рисованіи, какъ мы уже не разъ указывали, требуется строгая послѣдовательность въ смыслѣ трудности работы. Что рисованіе съ гипса несравненно легче, чѣмъ рисованіе съ натуры, объ этомъ не можетъ быть двухъ мнѣній уже потому, что гипсъ натура мертвая, предметъ неодушевленный. Слѣдовательно, разъ поставленная для рисованія голова не мѣняетъ ни своего положенія, ни выраженія лица. Кромѣ того, бѣлый гипсъ лучше освѣщается, и на немъ рѣзче видны контуры и тѣни, что даетъ возможность видѣть сразу всю общую форму и правильно намѣтить схему рисунка.

Совсѣмъ другое дѣло—живая модель. Здѣсь нужна уже нѣкоторая опытность не только рисующаго, но и самой модели для того, чтобы все время сохранять одну и ту же позу, не мѣняя ея. Достаточно малѣйшаго движенія натуры, чтобы точка зрѣнія рисующаго перемѣстилась, а слѣдовательно, нарушилась и общая форма контура. Рисующему то и дѣло приходится либо поправлять позирующаго, либо самому двигаться вмѣстѣ со стуломъ и доской съ мѣста на мѣсто, чтобы сохранить намѣченный поворотъ головы. Если мы къ этимъ неудобствамъ присоединимъ еще недостаточную подготовленность рисующаго для быстраго схватыванія общихъ формъ головы, то такая работа превратится въ настоящую пытку, въ результатѣ которой рисующій останется недоволенъ не только своей работой, но и моделью. Правда, у него найдется оправданіе для неудачнаго рисунка въ томъ, что модель плохо позировала, но отъ этого дѣло не выигрываетъ. Необходимо, чтобы все, что вы рисуете, было вамъ подъ силу, и чтобы исполненіе хотя бы въ малой степени удовлетворяло васъ. Нужно, кромѣ того, чтобы въ каждой работѣ вы чему-нибудь научились, пріобрѣтали извѣстныя познанія, шли впередъ. Всякая работа ваша должна преслѣдовать опредѣленную цѣль. Садясь рисовать, вы должны задаваться вопросомъ: «что и для чего я хочу нарисовать?»—отвѣтъ на этотъ вопросъ и долженъ выражать вашъ рисунокъ. И старайтесь не оставлять поставленнаго вопроса безъ отвѣта, т. е. бросать работу неоконченной.

Рисунки 27, 28 и 29 изображаютъ схему построенія гипсовой головы во всей послѣдовательности. Голова взята en face, т.-е. въ такомъ ея положеніи, когда рисующій смотритъ прямо въ лицо модели. Взявъ гипсовую голову, вы ставите ее на подставку или на столъ на такой высотѣ, чтобы горизонтъ, т.-е. уровень вашихъ глазъ, приходился на линіи глазъ модели. Для того, чтобы положеніе ваше относительно модели не мѣнялось, и чтобы модель можно было въ любой моментъ поставить правильно, очерчиваютъ мѣломъ мѣсто, гдѣ стоятъ модель и ножки стола; равнымъ образомъ, полезно очертить на полу и ножки стула, на которомъ вы сидите: въ случаѣ, если стулъ будетъ вами сдвинутъ во время работы, то по очертанію мѣломъ вы всегда сможете установить его на прежнее мѣсто. Сядьте теперь прямо, не сгибаясь. За постоянную вашу точку зрѣнія вы должны брать положеніе своихъ глазъ при такомъ выпрямленномъ туловищѣ и всѣ линіи схемы головы намѣчать съ этого именно положенія, т.-е. сидя прямо. Если же вы нагнетесь надъ бумагой и начнете въ такой позѣ брать пропорціи съ натуры, то вамъ придется и въ теченіе всей дальнѣйшей работы держать тотъ же наклонъ туловища, что очень трудно. При отклоненіи же вашемъ изъ первоначальнаго положенія, будетъ перемѣщаться и линія горизонта, а слѣдовательно, станутъ мѣняться и пропорціи главныхъ частей лица. Этихъ указаній слѣдуетъ строго придерживаться, въ особенности на первыхъ порахъ, дабы не осложнять себѣ работы невольной перемѣной точки зрѣнія. Впослѣдствіи, когда вы пріобрѣтете достаточный навыкъ въ рисованіи головъ, вы машинально будете занимать наиболѣе выгодное положеніе передъ моделью и легко сохранять одну и ту же точку зрѣнія въ продолженіе всей работы. Итакъ, модель установлена, вы заняли положеніе en face по отношенію къ головѣ и усѣлись на разстояніи отъ модели, равномъ двойной величинѣ ея. Съ чего же начать рисовать? Надѣюсь, что вы твердо усвоили изъ предыдущихъ работъ, что нужно прежде всего взять

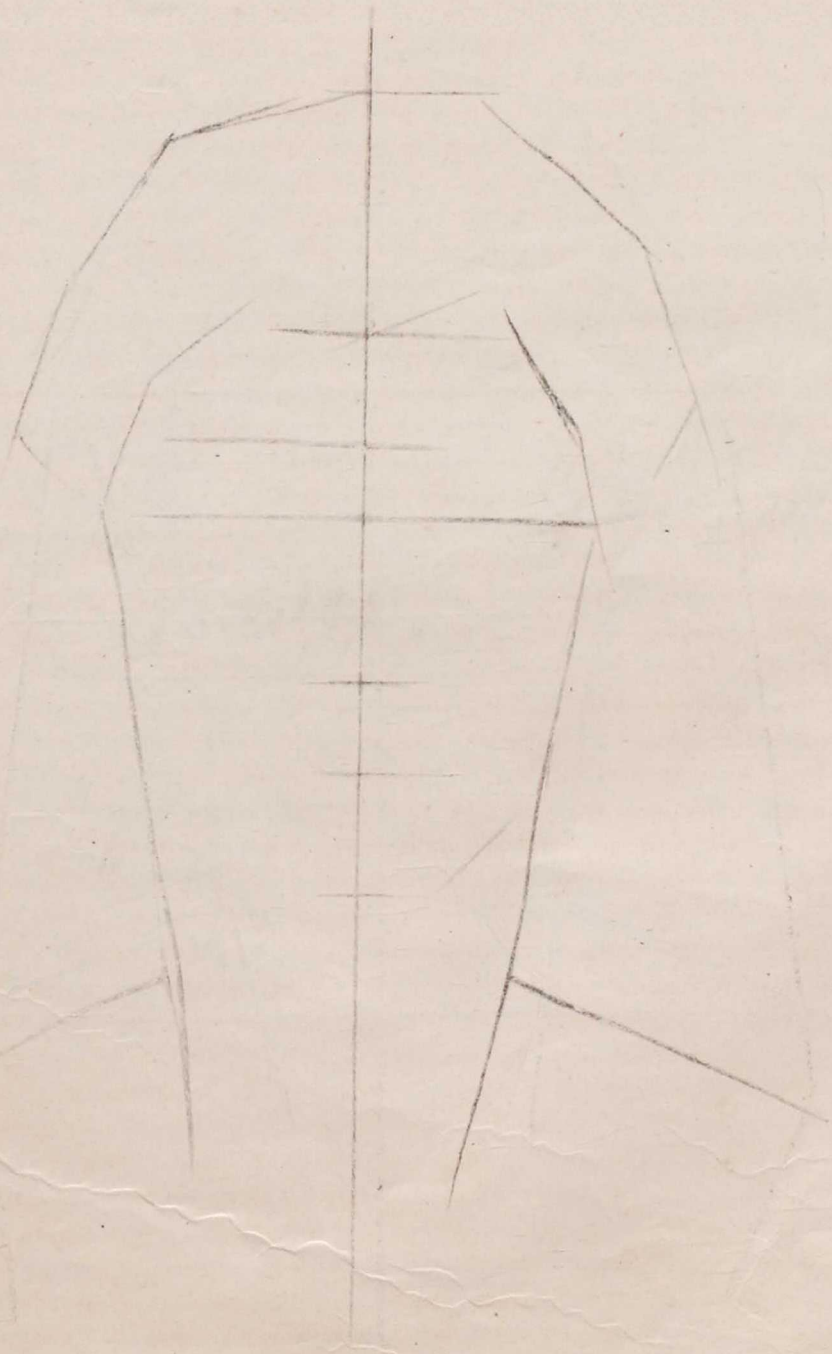


Рис. 27. Схема построенія головы.

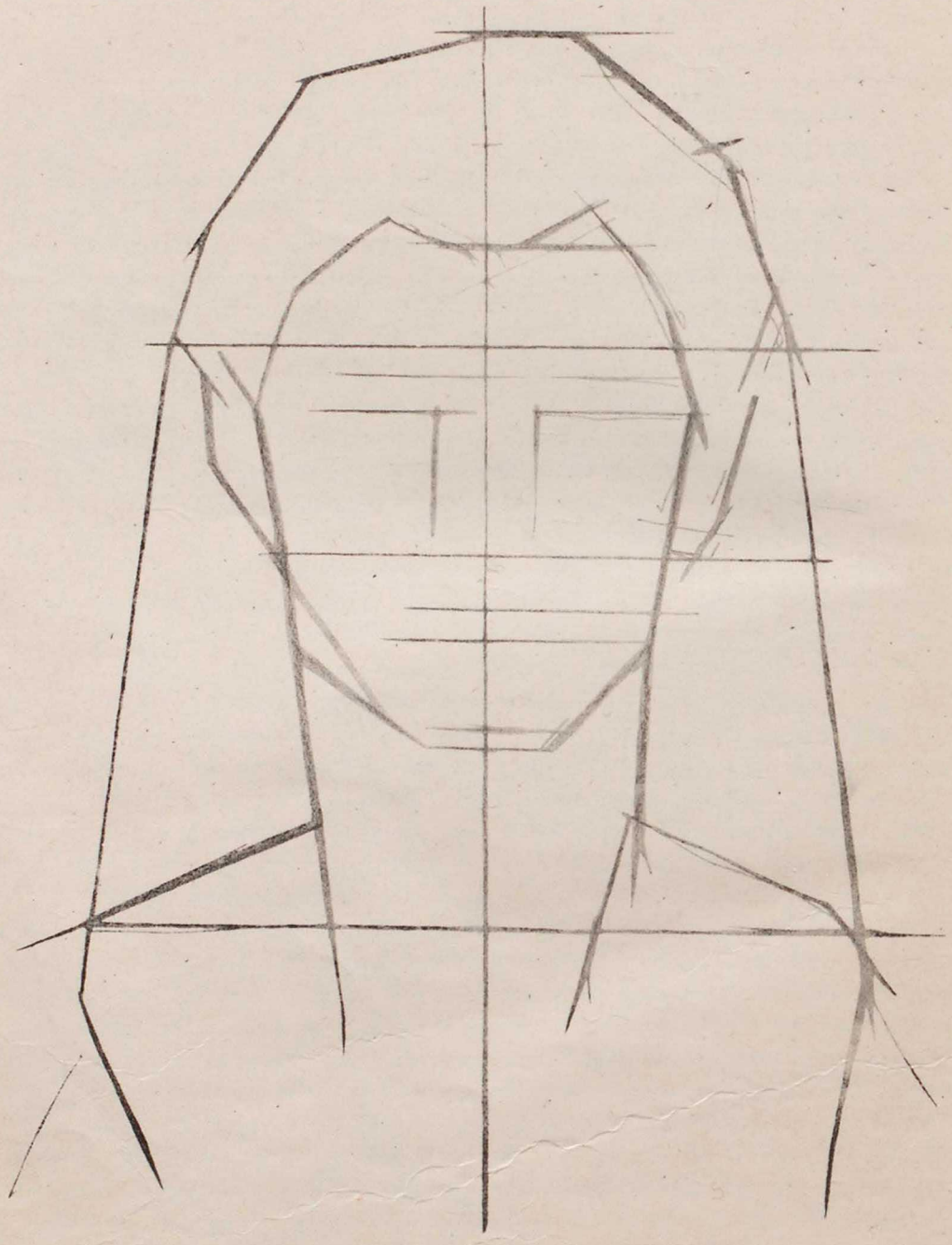


Рис. 28. Схема построенія головы.

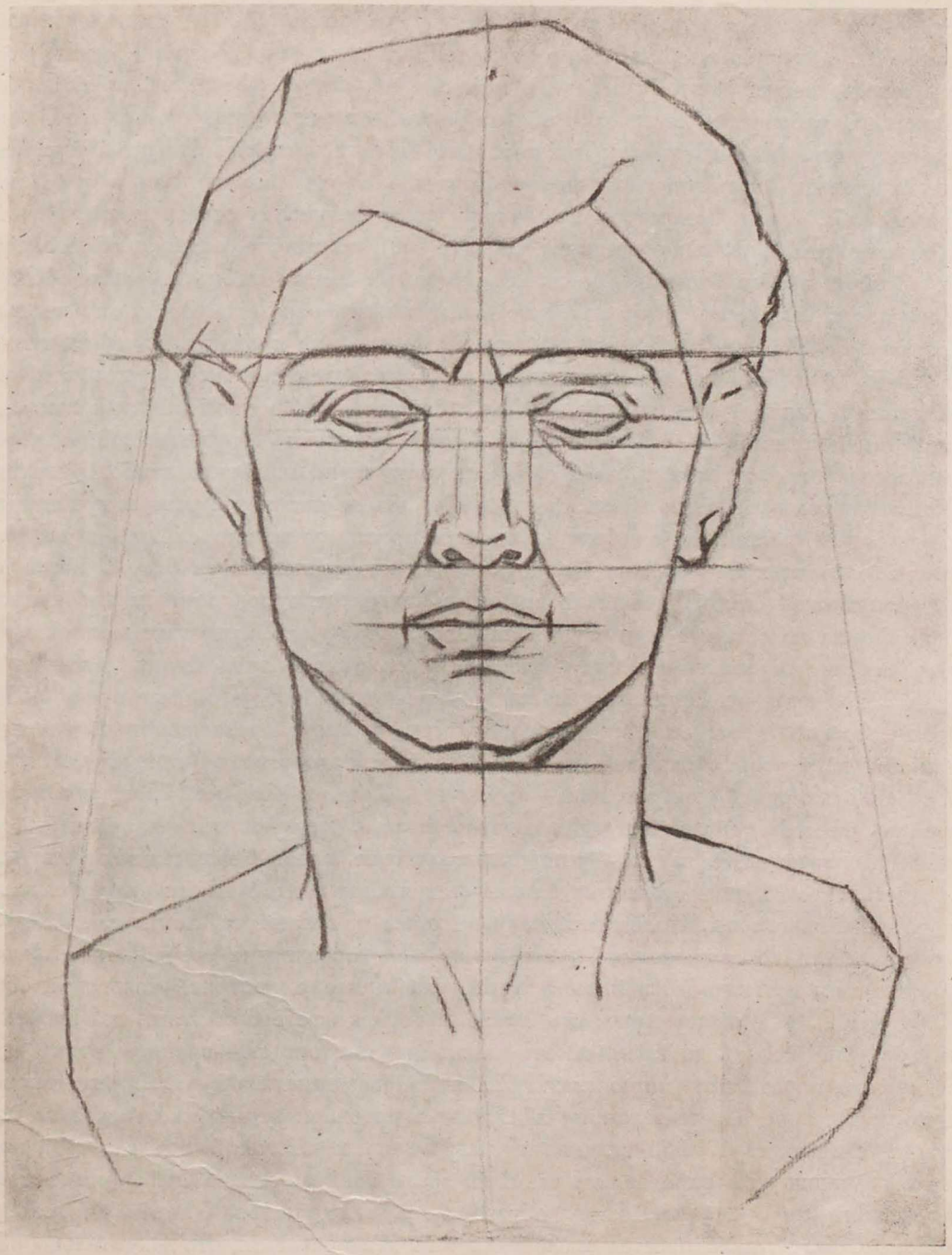


Рис. 29. Схема построенія головы.

отношеніе вышины къ ширинѣ модели, т.-е. начинать рисовать отъ общаго къ частностямъ, къ деталямъ. Но до сихъ поръ вы имѣли дѣло съ моделями значительно болѣе простыми, чѣмъ голова, гдѣ ошибиться въ опредѣленіи общихъ размѣровъ гораздо легче. Поэтому здѣсь выработаны практикой нѣсколько пріемовъ схематическаго наброска головы въ извѣстной послѣдовательности, которые мы сейчасъ и разсмотримъ. Въ зависимости отъ того, какъ вы желаете расположить рисунокъ на бумагѣ, проводите прямую вертикальную линію, которая проходитъ въ натурѣ черезъ середину лба, черезъ промежутокъ между бровями, черезъ середину носа, губъ и подбородка (рис. 27). Лучше всего вы уясните себѣ положеніе такой линіи въ натурѣ при помощи отвѣса (тонкая веревка съ грузомъ). Взявъ отвѣсъ концами пальцевъ и совершенно вытянувъ руку, наводите нитку такимъ образомъ, чтобы она пришлась какъ разъ по срединѣ лба. Вы увидите тогда, что она пройдетъ и черезъ средину носа, губъ и подбородка. На проведенной на бумагѣ вертикальной линіи отмѣчаете желательную вамъ высоту головы. Затѣмъ, пользуясь намѣченной высотой, какъ величиной опредѣленной, съ которой можно уже сравнивать другіе размѣры модели, отыскиваете ширину головы. Далѣе слѣдуетъ постепенно намѣтить наиболѣе крупныя части лица, какъ-то: линію глазъ, носа, линію лба, и, наконецъ, ротъ и подбородокъ. Нанося линіи частей лица, обязательно и безпрестанно нужно слѣдить и за общей формой головы; иначе можетъ случиться, что отдѣльныя части будутъ размѣщены по вертикальной линіи правильно и будетъ выдержана пропорція этихъ частей, а общая форма головы все-таки будетъ невѣрна. Чтобы избѣжать такой ошибки, слѣдуетъ все время имѣть въ виду всю форму въ цѣломъ и намѣчать детали только послѣ того, какъ вы взглянули на общій рисунокъ. Вообще, во все время работы, а при наброскѣ схемы рисунка въ особенности, нужно сначала поменьше обращать вниманія на детали. Это правило должно быть твердо усвоено, и глазъ вашъ пріученъ видѣть общую форму головы—ея силуэтъ. При дальнѣйшемъ размѣщеніи частей лица вы должны держаться слѣдующаго порядка. Первую изъ намѣчаемыхъ вами линій надо сравнивать только съ общимъ силуэтомъ головы, забывая на время о другихъ деталяхъ. Въ глазу вашемъ должны фиксироваться двѣ линіи: рисуемая вами и общій силуэтъ головы. Положимъ, напр., что вы начинаете съ линіи глазъ. Опредѣливъ ея мѣсто по вертикальной линіи, вы на нѣкоторое время совершенно забываете о присутствіи другихъ деталей, носа, губъ, уха и пр., а смотрите только на общую форму головы и на рисуемую вами линію. Вы сравниваете при этомъ двѣ величины: отъ верхушки волосъ до глазъ и отъ глазъ до подбородка,—граница этихъ двухъ величинъ и опредѣлитъ линію глазъ. Имѣя нарисованными общую форму головы и линію глазъ, опредѣляете величину лба, но смотрите при этомъ уже нѣсколько шире, а именно: бросаете бѣглый взглядъ на силуэтъ и на разстояніе отъ глазъ до подбородка, а затѣмъ уже опредѣляете размѣръ лба, сравнивая его съ имѣющимися у васъ на рисункѣ величинами. Такимъ образомъ, съ каждой новой линіей, проведенной вами на бумагѣ, увеличивается число величинъ для сравненія, что значительно облегчаетъ работу, но при условіи, конечно, если первыя дѣленія сдѣланы вѣрно. Въ противномъ случаѣ, неточность первыхъ величинъ влечетъ за собою и дальнѣйшія ошибки. Предположимъ, напр., что вы неправильно намѣтили разстояніе отъ глазъ

до подбородка; то какъ бы вы ни размѣщали затѣмъ въ этихъ предѣлахъ носъ и губы, все равно пропорціи ихъ и разстояніе отъ носа до губъ и до подбородка останутся неправильными.

Что касается точныхъ постоянныхъ пропорцій частей лица—носа, лба и т. д.—ко всей величинѣ головы, то установить ихъ разъ навсегда едва ли возможно. Надъ разработкой опредѣленныхъ размѣровъ головы и фигуры человѣка трудились художники всѣхъ временъ, и у каждаго изъ нихъ вырабатывался свой собственный «канонъ», соотвѣтствовавшій его представленію объ идеальной красотѣ человѣка. Такъ, напримѣръ, грекъ Поликлетъ воплотилъ въ статуѣ Дорифора свое представленіе объ идеальной красотѣ. Поликлетовскій канонъ долгое время пользовался популярностью у художниковъ древней Эллады. Далѣе вырабатывается новый канонъ Лизиппомъ, нѣсколько отличающійся отъ поликлетовскаго въ смыслѣ уменьшенія головы и увеличенія ширины плечъ. Канонъ Лизиппа выразился въ статуѣ Аполлона Бельведерскаго. Въ раннюю эпоху Возрожденія вводятся новые каноны, извѣстные подъ названіемъ каноновъ Леонардо-да-Винчи и Микель-Анджело. Надъ вопросомъ о пропорціяхъ человѣческаго тѣла работали и послѣдующія поколѣнія художниковъ, вплоть до нашихъ дней, но вопросъ о томъ, какой канонъ нужно брать за образецъ, такъ и остался открытымъ. Конечно, до извѣстной степени можно пользоваться канонами классическими, въ особенности при рисованіи съ античныхъ статуй и головъ, но что касается живой натуры, то здѣсь встрѣчается такая масса самыхъ разнообразныхъ фигуръ и головъ, что ни одинъ изъ каноновъ не можетъ цѣликомъ подойти къ любой модели. По классическому канону разстояніе отъ подбородка до конца носа равняется разстоянію отъ конца носа до бровей, а въ натурѣ встрѣтить такой типъ чрезвычайно трудно. Поэтому установить какіе-либо точные размѣры, которыми можно было бы пользоваться во всѣхъ случаяхъ при рисованіи съ натуры,—нельзя. Можно, конечно, указать приблизительныя пропорціи частей лица, которыя сводятся къ слѣдующему: разстоянія отъ подбородка до конца носа, отъ конца носа до надбровныхъ дугъ и отъ надбровныхъ дугъ до верхушки черепа равны между собою; но, повторяемъ, правило это имѣетъ только приблизительное значеніе.

Рис. 28 представляетъ ту же схему въ послѣдующей разработкѣ. Здѣсь уже намѣчены горизонтальныя линіи не только глазъ, но и мѣсто верхнихъ вѣкъ, ширина губъ и разстояніе между слезниками. Кромѣ того, здѣсь показаны горизонтальныя линіи, изъ которыхъ одна совпадаетъ съ линіей бровей, а другая проходитъ черезъ конецъ носа; эти линіи опредѣляютъ положеніе и величину ушей. Относительно размѣра ушей по отношенію къ лицу тоже можно сказать, что въ античныхъ головахъ величина ихъ равняется разстоянію отъ конца носа до бровей или до надбровныхъ дугъ, но въ натурѣ сплошь и рядомъ приходится сталкиваться съ совершенно иными размѣрами: либо уши больше указаннаго разстоянія, либо они меньше въ зависимости отъ индивидуальныхъ особенностей модели. Не исключена, конечно, возможность подыскать и такую модель, пропорціи которой близки къ классическимъ, но это встрѣчается очень рѣдко. Во второй стадіи предварительной схемы построенія головы (рис. 28) показаны съ боковъ двѣ наклонныя линіи, идущія отъ самыхъ широкихъ частей головы къ верхушкамъ плечъ. Эти наклонныя линіи вмѣстѣ съ

линіей плечъ и шеи образуютъ какъ бы треугольникъ, дающій возможность провѣрить форму головы съ шеей и плечами вмѣстѣ. Горизонтальная самая нижняя линія опредѣляетъ симметричное, въ данномъ случаѣ, расположеніе плечъ. Такимъ образомъ овалъ волосъ, боковыя наклонныя линіи и горизонтальная линія плечъ даютъ вамъ конусообразную форму бюста. Но прежде, чѣмъ рисовать наклонныя линіи съ боковъ, нужно мысленно представить себѣ эту общую форму въ натурѣ и тогда уже наносить линіи у себя на бумагѣ; затѣмъ слѣдуетъ сравнить рисунокъ съ натурой, не обращая совершенно вниманія на детали, а фиксируя только то, что въ данный моментъ вы рисуете. Это—первая ступень провѣрки самого себя при помощи вспомогательныхъ линій. Но это не значитъ еще, что, провѣряя свой рисунокъ, вы имѣете право забыть о цѣли схематическаго рисунка, – *общая форма головы должна быть удерживаема въ зрѣніи до тѣхъ поръ, пока вы не приблизитесь совершенно къ формамъ натуры и не подойдете къ разработкѣ деталей и къ нанесенію главныхъ тѣней.* Набросавъ схему головы, вы переходите къ разработкѣ деталей, но и при этомъ время отъ времени сравниваете мелкія величины между собою и съ общими размѣрами головы (рис. 29). Такимъ образомъ, вы одновременно и провѣряете свою схему, и вырабатываете детали. Начните хотя бы съ ушей, какъ самыхъ крайнихъ боковыхъ точекъ головы. Линія глазъ опредѣлила вамъ верхушки ушей, а линія носа—нижніе края ихъ. Еще разъ провѣряете эти размѣры по натурѣ и опредѣляете ширину ушей. Пользуясь для этого отвѣсомъ, вы замѣчаете по натурѣ, гдѣ эта отвѣсная линія коснется бюста. На нашемъ рисункѣ вертикальная линія касается выступа уха и пересѣкаетъ плечо. Нарисовавъ уши, а въ связи съ этимъ намѣтивъ и болѣе точное очертаніе волосъ, приступаете къ вырисовкѣ глазъ и носа. Разстояніе между слезниками помогаетъ вамъ опредѣлить ширину ноздрей, для чего вы опускаете изъ слезниковъ двѣ вертикальныя линіи. Далѣе, ширина ноздрей подсказываетъ вамъ размѣръ рта и т. д. Какъ видите, всѣ детали необходимо рисовать только въ тѣсной связи со всѣмъ окружающимъ. Если вы рисуете глазъ, то смотрите, на какомъ разстояніи онъ находится отъ другого глаза и отъ уха; сравнивайте величину его съ ухомъ, съ шириной ноздрей и пр., но никогда не рисуйте одной какой-либо детали самостоятельно. Покончивъ съ деталями лица, намѣчаете въ общихъ чертахъ линію плечъ и конецъ грудной кости, надъ которой обыкновенно у худощавыхъ мужчинъ видна глубокая впадина, называемая «яремной ямкой». Чтобы закончить объясненія рис. 30-го, остается указать на значеніе вспомогательныхъ линій, которыя вы видите на рисункѣ. Онѣ показываютъ способъ пользованія отвѣсными и горизонтальными линіями при провѣркѣ рисунка. Такъ, напримѣръ, отвѣсныя линіи, проведенныя отъ выступовъ ушей и пересѣкающія линію плечъ, даютъ возможность провѣрить ширину головы и шеи. Вообще, полезно, рисуя какую-нибудь часть головы, смотрѣть, противъ какихъ другихъ частей она приходится по вертикальной и горизонтальной линіямъ. Рисунокъ 30 носитъ тотъ же характеръ, что и рис. 29. Доведя работу до такой законченности, можно уже приступить къ прокладкѣ главныхъ тѣней и къ окончательной тушовкѣ. Все, что требуется отъ рисунка въ контурѣ, здѣсь намѣчено вполнѣ точно, за исключеніемъ быть можетъ деталей ушныхъ раковинъ, но онѣ легко могутъ быть нарисованы во время самой прокладки главныхъ

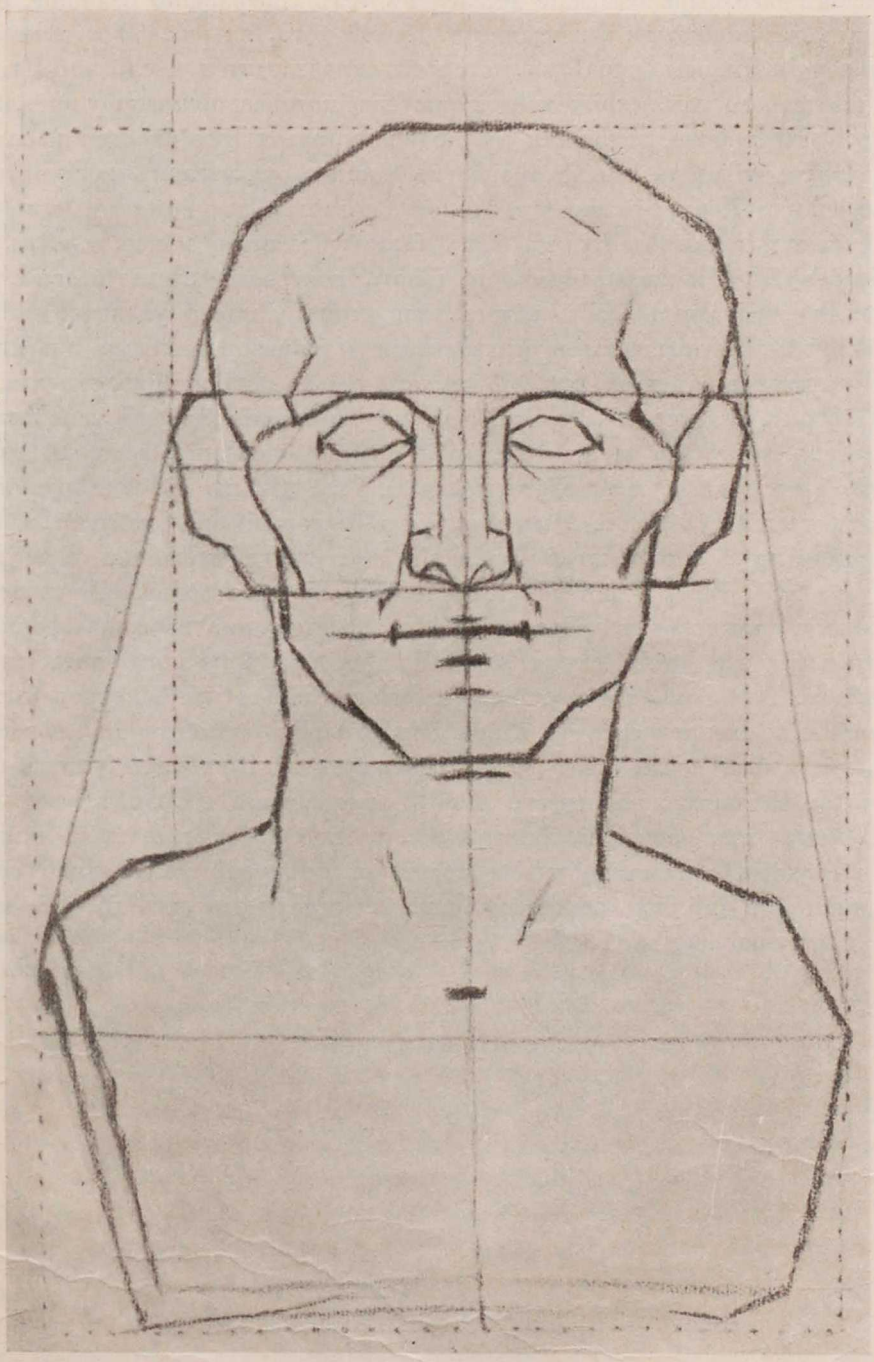


Рис. 30. Схема построенія головы.

тѣней. Дальнѣйшее вырисовываніе деталей въ углѣ совершенно излишне, если рисунокъ будетъ заканчиваться карандашомъ. Кромѣ того, на рис. 30 пунктиромъ показаны пропорціи головы, провѣрка которыхъ производится послѣ того, какъ схема рисунка доведена до той законченности рисунка, которая показана у насъ. Итакъ, мы указали всѣ тѣ пріемы, которыми нужно пользоваться при рисованіи головы. Для усвоенія этихъ пріемовъ мы рекомендуемъ нашимъ читателямъ поступить слѣдующимъ образомъ. Первую гипсовую голову, которую вы возьмете для рисованія, уставьте именно такимъ образомъ, какъ было упомянуто выше, т.-е. въ прямомъ положеніи (en face), и постарайтесь продѣлать построеніе схемы головы, пользуясь указаніями нашего курса. Постарайтесь при этомъ хорошо уяснить себѣ способъ пользованія вспомогательными вертикальными и горизонтальными линіями. Ни на минуту не упускайте изъ виду, что онѣ служатъ только для провѣрки рисунка. Мы говоримъ это потому, что очень часто неправильное пониманіе значенія вспомогательныхъ линій влечетъ за собою и неправильный пріемъ рисованія, который сводится къ построенію прежде всего вспомогательныхъ линій, а затѣмъ къ размѣщенію на нихъ различныхъ частей головы, т.-е. къ какому-то «рисованію по клѣткамъ». Мы говоримъ, напротивъ: на вспомогательныя линіи не нужно совершенно обращать вниманія, онѣ для васъ совершенно не должны существовать во время рисованія, и все ваше вниманіе должно быть сосредоточено непосредственно на самой формѣ головы. Вспомогательныя же линіи служатъ только для провѣрки послѣ того, какъ форма уже намѣчена. По окончаніи провѣрки вспомогательныя линіи могутъ быть стерты. Упражненій въ схематическихъ наброскахъ головы сдѣлайте съ первой модели нѣсколько, и только послѣ этого можете приступить къ прокладкѣ главныхъ тѣней. Схематическіе наброски лучше всего дѣлать углемъ, такъ какъ онъ легко стирается, что очень важно при первой нерѣшительной работѣ. Вспомогательныя линіи дѣлайте легкимъ штрихомъ и не старайтесь выводить ихъ непремѣнно въ видѣ совершенно прямой линіи: если онѣ будутъ и не совсѣмъ ровными, то это суть дѣла не мѣняетъ,— было бы вѣрно направленіе.

РИСОВАНІЕ ГИПСОВЫХЪ ГОЛОВЪ.

Усвоивъ себѣ пріемы схематическаго наброска, можете перейти къ рисованію гипсовой головы съ прокладкой главныхъ тѣней. Въ видѣ первой работы въ этомъ направленіи мы предлагаемъ голову Агриппы (рис. 31, 32 и 33) углемъ en face. Ту схему, которую мы только что разсмотрѣли, нѣтъ абсолютно никакой надобности рисовать каждый разъ полностью, но, дѣлая набросокъ головы, слѣдуетъ пользоваться ею для правильнаго размѣщенія частей головы. Вы не рисуете при этомъ всѣхъ вспомогательныхъ линій, а только дѣлаете быстрое движеніе углемъ въ воздухѣ, совершенно не касаясь бумаги, либо скользя концомъ угля по бумагѣ такъ легко, что слѣдъ его едва замѣтенъ. Понятно, что на первыхъ порахъ, пока вы еще не вполнѣ усвоили себѣ примѣненія вспомогательныхъ линій, можно рисовать ихъ всѣ, но въ дальнѣйшемъ и въ особенности, когда вы исполните достаточно упражненій въ схематическихъ наброскахъ, вспомогательныя линіи станутъ для васъ излишни и могутъ даже мѣшать работѣ, отвлекая ваше вниманіе отъ общей формы головы. Рисунокъ 31 представляетъ первую стадію работы. Намѣчая въ общихъ чертахъ форму головы, вы не рисуете уже здѣсь средней вертикальной линіи и вспомогательныхъ горизонтальныхъ, а размѣщаете части лица безъ ихъ помощи. Тѣмъ не менѣе вы все время пользуетесь извѣстными вамъ вспомогательными линіями, но имѣя ихъ только въ своемъ воображеніи. Только тогда позволительно провести ту или иную вспомогательную линію на бумагѣ, когда воображаемая линія не вполнѣ выясняетъ вамъ мѣстоположеніе искомой точки или части лица. Такая вспомогательная горизонтальная линія проведена на рис. 31 между нижними краями ушей, для опредѣленія мѣстоположенія носа; но повторяемъ, что рисованіе всѣхъ вспомогательныхъ линій на бумагѣ нежелательно и вотъ почему. Мы знаемъ изъ личной педагогической практики, что ученикъ, привыкшій къ постоянному пользованію нарисованными вспомогательными линіями, съ большимъ трудомъ разстается съ ними впослѣдствіи. Кромѣ того, облегченіе работы такимъ путемъ очень связываетъ рисующаго, что несомнѣнно отражается на его успѣхахъ. Онъ все время идетъ какъ бы на помочахъ, безъ которыхъ чувствуетъ себя безсильнымъ. Рисующій робко намѣчаетъ форму головы, стараясь не выходить за предѣлы начерченныхъ вспомогательныхъ линій,— и это страшно стѣсняетъ его самостоятельность и вырабатываетъ робкость рисунка. Между тѣмъ, въ наброскѣ должна быть смѣлость и увѣренность въ движеніи руки, и только при этомъ условіи достигается красота и плавность линіи, являющіяся условіемъ художественнаго рисунка. Но само собою разумѣется, что, на ряду съ художественной линіей рисунка, должна быть правильно передана и форма изображаемаго предмета.

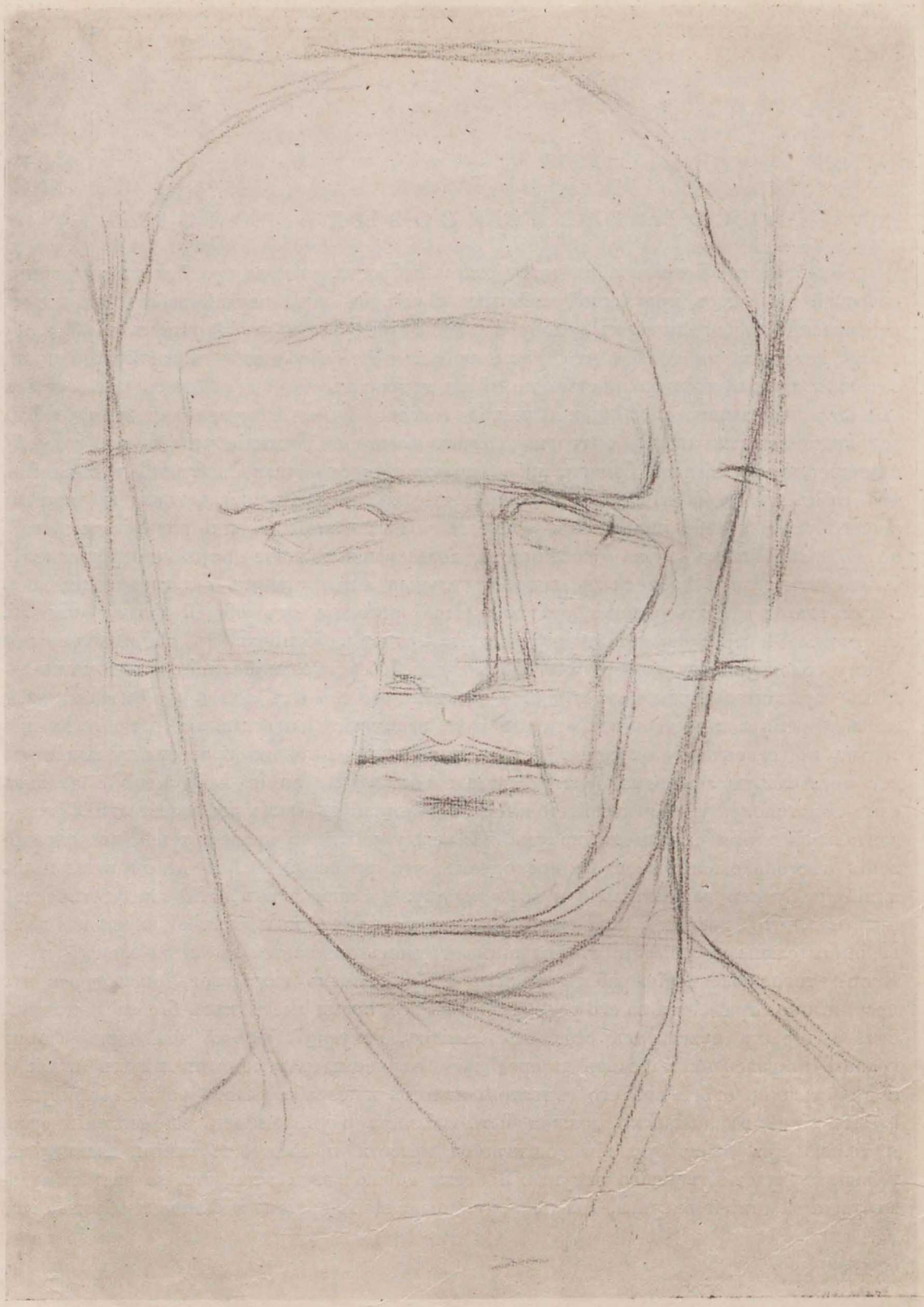


Рис. 31.

Рис. 32.

Рис. 33.

Итакъ, движеніе руки при наброскѣ должно быть свободно. Лучше нарисовать два-три раза какую-нибудь форму, чѣмъ сосредоточивать вниманіе на робкомъ вычерчиваніи вспомогательной линіи, въ ущербъ существенному и главному—выработкѣ красиваго художественнаго рисунка. Уголь—матеріалъ настолько податливый, что не представляетъ никакихъ затрудненій одну и ту же линію провести нѣсколько разъ, пока она, наконецъ, не выразитъ той или иной формы. Мы рекомендуемъ обратить особое вниманіе на рисунокъ 31 для того, чтобы уяснить себѣ пріемъ наброска головы углемъ, которому вы и будете слѣдовать вначалѣ, пока у васъ не выработается своя собственная техника рисунка. На нашемъ наброскѣ вы видите, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, какъ, напримѣръ, у глазъ, на подбородкѣ, на лѣвой щекѣ, шеѣ и въ верхней части уха, проведена не одна линія, а цѣлый рядъ ихъ, что придаетъ рисунку какъ бы нѣкоторую небрежность, но всѣ эти линіи набросаны свободно и увѣренно.

Уголь въ вашихъ рукахъ какъ бы ищетъ форму, и случайный какой-нибудь штрихъ его не имѣетъ совершенно никакого значенія, такъ какъ онъ тутъ же можетъ быть стертъ. Вообще не слѣдуетъ обращать вниманіе на такіе случайные штрихи или случайныя неточности линіи, а необходимо сосредоточивать свое впечатлѣніе на правильности общей формы. Нужно отмѣтить еще, что тѣ линіи, которыя вы набрасываете, не будучи увѣрены въ ихъ правильности, слѣдуетъ рисовать нѣсколько легче, а линію, въ которой вы увѣрены и которую вы желаете выдѣлить изъ ряда другихъ, слѣдуетъ нарисовать посильнѣе. На рис. 31 видно, какъ среди слабыхъ штриховъ выдѣляются болѣе толстыя и рѣзкія линіи. Но эти толстыя линіи наносятся уже послѣ того, когда вы быстро набросали легкими линіями всю голову. При рисованіи вообще, а при наброскѣ въ особенности, глазъ все время «бѣгаетъ» по всей модели, соотвѣтственно чему и уголь передаетъ на бумагѣ эти бѣглыя впечатлѣнія глаза. Вотъ почему при наброскѣ естественно не можетъ получиться рисунокъ, строго вычерченный одной линіей. Такимъ образомъ, по наброску можно судить о томъ, какъ вы смотрите на натуру. Еще разъ повторяемъ и подчеркиваемъ, что при наброскѣ *рисуется вся голова сразу*, всѣ части головы должны быть въ одинаковой степени нарисованы. Дѣлая штрихъ гдѣ-нибудь на подбородкѣ, сейчасъ же взгляните на форму черепа и сдѣлайте тамъ необходимый штрихъ, затѣмъ гдѣ-нибудь у глазъ, ушей, носа, снова подбородка и т. д. Помните, что вы рисуете форму, а не линію. Иногда бываетъ полезно даже въ не совсѣмъ сконструированномъ наброскѣ имѣть въ нѣкоторыхъ тѣневыхъ мѣстахъ болѣе темныя пятна, но обязательно въ тѣхъ мѣстахъ, которыя намѣчены вѣрно и служатъ какъ бы исходнымъ пунктомъ наброска. Однако, такое нанесеніе тѣневыхъ пятенъ во время схематическаго наброска не должно носить характера спеціальной тушовки, а скорѣе являться слѣдствіемъ нѣкотораго количества темныхъ линій, проведенныхъ въ этомъ мѣстѣ одна возлѣ другой, что мы и видимъ на рис. 31, съ лѣвой стороны носа, подъ нижней губой и на глазной впадинѣ. Умѣло намѣченныя такимъ образомъ небольшія тѣни придаютъ наброску больше жизни и красоты, вмѣсто той сухости, которая получается на рисункѣ, исполненномъ одинаковыми по толщинѣ и силѣ линіями. Дальнѣйшее развитіе наброска и усиливаніе тѣней идетъ такимъ же путемъ и показано на рис. 32. Нанесенныя здѣсь смѣлыми отдѣльными штрихами тѣни не представляютъ изъ себя чего-нибудь закон-

ченнаго. Эти тѣни рисуются одновременно съ контуромъ, при чемъ сама форма тѣней также выискивается постепенно, какъ и форма самой головы.

Рис. 33 даетъ уже характеръ наброска, доведеннаго до той степени законченности, когда форма головы выяснена вполнѣ, какъ въ общемъ ея очертаніи, такъ и въ деталяхъ. Кромѣ того, здѣсь, параллельно съ контуромъ головы, правильно распредѣлены тѣни и выдержаны ихъ взаимныя отношенія.

Въ такой стадіи развитія наброска полезно въ мѣстахъ глубокихъ тѣней слегка растереть уголь пальцемъ, что придастъ формѣ бо́льшую рельефность. Если вы намѣрены заканчивать рисунокъ карандашомъ, то дальнѣйшая работа углемъ излишня. Мы не рекомендуемъ въ угольномъ наброскѣ тщательно вырисовывать мелкія детали, потому что онѣ все равно сотрутся, и, кромѣ того, ихъ гораздо легче и полезнѣе нарисовать карандашомъ, когда будете выискивать тѣневыя отношенія.

(Продолженіе слѣдуетъ).

■ ■ ■

ОПЫТЫ ЖИВОПИСИ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ.

Проф. А. В. Маковскій.

Предисловіе.

Прежде чѣмъ приступить къ своей статьѣ, я считаю необходимымъ обратиться къ читателямъ съ указаніемъ, что, по моему глубокому убѣжденію, именно по живописи не можетъ быть написано такое руководство, по которому не только всѣ, но и вообще кто-либо могъ выучиться владѣть кистью. Иначе несомнѣнно, за тотъ почти шестисотъ-лѣтній періодъ, что существуетъ живопись, было бы написано хоть одно сочиненіе по живописи, которое удовлетворяло бы огромной потребности общества самостоятельно выучиваться этой самой сложной отрасли въ области искусства. Но мы знаемъ, что такого сочиненія не существуетъ. Все, что до сихъ поръ написано, а написано не мало, является никуда негодными трудами, достойными сорной корзины, куда всѣ эти работы и должны быть выкинуты. Было бы такъ просто: купилъ книгу, прочелъ, продѣлалъ рядъ упражненій и готово,—на свѣтѣ прибавился одинъ лишній художникъ. Не надо было бы имѣть художественныхъ школъ, академій и пр. учрежденій. На дѣлѣ далеко не такъ. Не только до сихъ поръ нѣтъ ни одного руководства, которое создавало бы художниковъ, но и художественныя учрежденія выпускаютъ чрезмѣрно малое число художниковъ, настоящихъ художниковъ,—а не художниковъ по диплому. Послѣднихъ имѣется достаточное количество.

Итакъ, принимая во вниманіе все вышеизложенное, считаю долгомъ предупредить читателя, что я далекъ отъ мысли написать такое руководство, которое выучивало бы искусству живописи, я даже далекъ отъ мысли, что я самъ всякаго могу этому выучить. За двадцать лѣтъ моего педагогическаго опыта я пришелъ къ опредѣленному выводу, что я могу только руководить учащимися, пользуясь своимъ опытомъ художника, указывать, совѣтуясь съ ученикомъ, дѣлать то-то и то-то, употреблять такой-то матеріалъ, избѣгать такихъ-то красокъ, холста, бумаги и пр. и пр.

Здѣсь я говорю о высшемъ проявленіи творчества, о художествѣ въ чистомъ его значеніи. Этому нельзя выучить; можно только помочь выучиться. Совсѣмъ другое дѣло, если задачей ставится выучить грамотно передавать видимое на плоскости. Графической грамотности выучить можно всякаго: болѣе способнаго—скорѣе, и наоборотъ. Это—часть начальнаго обученія графическому искусству, а не коронная часть его—творчество и съ нимъ вмѣстѣ высшее рисованіе и живопись. Учиться

человѣкъ можетъ только у натуры, непрестанно изучая ее и сравнивая свою работу съ ней. Другими словами, я могу быть только репетиторомъ, а не учителемъ. Учитель — только одинъ: натура. Къ ней я всѣхъ и отсылаю. Кромѣ того, для того, чтобы выучиться живописи, надо имѣть прирожденныя способности, и, только имѣя талантъ, Богомъ данный, можно его развить. И то еще выучиться писать и рисовать съ натуры—далеко не значитъ сдѣлаться художникомъ. Вы только пріобрѣтаете высшую грамотность, а художника дѣлаетъ сама жизнь, то-есть та масса незамѣтныхъ обстоятельствъ, неуловимыхъ и необъяснимыхъ, которыя не поддаются никакой квалификаціи. Почему, напримѣръ, часто случается, что ученикъ, считающійся талантомъ въ школѣ, кончаетъ ничѣмъ, а другой, ничѣмъ не замѣтный, иногда удаляемый изъ учебнаго заведенія за неуспѣшность, дѣлается хорошимъ художникомъ? Почему? На этотъ вопросъ отвѣтить невозможно. Толчки жизни сдѣлали это. А какіе толчки,—онъ самъ вамъ не скажетъ, если вы его объ этомъ спросите. Для художника необходимо изучить, кромѣ живописи и рисованія, еще и композицію, но и этого мало. Надо знать анатомію, исторію искусства и перспективу и быть вообще развитымъ человѣкомъ. Я не говорю образованнымъ,—а именно развитымъ. И все-таки недостаточно и этого. Надо, владѣя всѣмъ выше перечисленнымъ, имѣть еще, *что* сказать, сказать такъ, чтобы это было интересно, если не всѣмъ, то большинству культурной публики. Вотъ это имѣніе, «*что* сказать», и умѣніе, «*какъ* сказать», и дѣлаетъ художника. Это—главное, а остальное—все только средства, не болѣе того. У художника, вполнѣ образованнаго по своей спеціальности, не должно быть затрудненія въ технической передачѣ своей мысли, а его личное богатое «я» окраситъ всякую создаваемую имъ картину самостоятельнымъ индивидуальнымъ характеромъ, который только и цѣненъ въ искусствѣ. Всякая копія, даже хорошая, не можетъ быть интересна, какъ художественное произведеніе, она можетъ быть только допустима, какъ педагогическій пріемъ, и то на своемъ мѣстѣ. Копировать вещи слѣдуетъ только тогда, когда у учащагося сложился болѣе или менѣе художественный вкусъ, и когда въ грамотности своей онъ достигъ большаго или меньшаго успѣха. Во всякомъ случаѣ, копировать необходимо съ хорошихъ, художественныхъ произведеній, а не съ открытыхъ писемъ, плохихъ репродукцій цвѣтовъ, оригиналовъ, а также и вещей плохого вкуса.

Изъ всего вышеизложеннаго ясно, что я не могу предложить читателямъ такого руководства, по которому можно выучиться писать красками. Я могу разсказать на этихъ страницахъ о матеріалѣ, какимъ можно пользоваться, и о своемъ личномъ опытѣ какъ художника на протяженіи тридцати лѣтъ художественной дѣятельности. Ученіе же останется прежнимъ. Надо серьезно готовиться къ этой дѣятельности въ школѣ и въ жизни.

ЯЩИКЪ ДЛЯ КРАСОКЪ, КИСТЕЙ И ПР.

Переходя къ объясненію матеріала, прежде всего необходимо остановиться на ящикѣ, такъ какъ онъ одинаково нуженъ и зимой и лѣтомъ, и въ домѣ, и на воздухѣ, и въ школѣ. Онъ всегда сопутствуетъ художнику, за исключеніемъ работы

въ своей собственной мастерской, когда ящикъ замѣняется особымъ столикомъ (о которомъ рѣчь впереди). Но мастерская—это въ большинствѣ случаевъ вѣнецъ усилій художника и не всѣмъ доступна, а потому на ящикѣ, этомъ вѣчномъ спутникѣ всякаго имѣющаго дѣло съ капризнымъ искусствомъ живописи, и приходится остановиться болѣе основательно.

Отъ ящика требуются слѣдующія качества: легкость, прочность, портативность, удобное внутреннее расположеніе, и самое главное – это удобство при пользованіи ящикомъ на этюдахъ, т.-е. когда онъ служитъ и мольбертомъ, и столикомъ, вполнѣ замѣняя ихъ при работахъ на воздухѣ.

Легкость, прочность и портативность ящика зависитъ, главнымъ образомъ, отъ дерева, изъ котораго онъ сдѣланъ, и отъ того, какъ онъ сдѣланъ, т.-е. отъ совершенства столярной работы. Понятно, всѣ эти качества не должны быть утрированы въ ущербъ прочности. Понятіе о легкости и портативности тоже не должно быть утрировано, такъ какъ въ ящикѣ важны удобства, а удобства, несомнѣнно, утяжеляютъ ящикъ. При носкѣ ящика необходимо имѣть на немъ ремень, чтобы носить его черезъ плечо или, наконецъ, въ видѣ ранца за спиной.

Дерево, изъ котораго дѣлается заказной ящикъ, должно выбираться чрезвычайно тщательно; матеріалъ долженъ быть сухой и съ хорошей, и даже красивой, прослойкой. Самый легкій типъ ящика получается изъ ольховаго дерева, но дерево это слишкомъ мягкое и чрезвычайно некрасивое. Изъ него дѣлаются самые дешевые ящики, имѣющіеся въ продажѣ въ готовомъ видѣ. Эти ящики подвержены вліянію атмосферы. Гораздо лучше ящики, сдѣланные изъ орѣховаго дерева, это—очень прочные ящики (если орѣхъ плотный); но они очень тяжелы, и лучше всего въ такихъ ящикахъ дѣлать изъ орѣха главныя, жизненныя части, а дно и крышку ящика дѣлать изъ склеенныхъ трехъ частей досокъ (фанеръ), внутреннее же расположеніе—изъ ольхи. Лучше всего дѣлать ящики изъ краснаго дерева,—эти ящики при наибольшей прочности сохраняютъ и наибольшую легкость и портативность. Весь ящикъ съ внутренними частями долженъ быть сдѣланъ изъ краснаго дерева.

На него почти не дѣйствуетъ сырость, его не коробитъ при очень тонкой конструкціи, и въ полировкѣ онъ очень красивъ. А изяществу вещей, съ которыми приходится работать, придается очень большое значеніе.

Во всякомъ случаѣ, только эти три дерева могутъ употребляться при постройкѣ ящика, и лучше всего строить ящикъ изъ краснаго дерева; правда, эти ящики стоятъ гораздо дороже.

Я имѣю въ своемъ обращеніи нѣсколько ящиковъ, большихъ и малыхъ, которые и предлагаю вниманію читателей.

ЯЩИКЪ № 1.

Ящикъ—обыкновеннаго нормальнаго размѣра: 12 вер. × 8 вер. Въ этомъ ящикѣ, который можно купить въ любомъ художественномъ магазинѣ, имѣется внутри палитра, въ крышкѣ—этюдникъ, для наклеиванія холста или для вдвиганія загрунто-

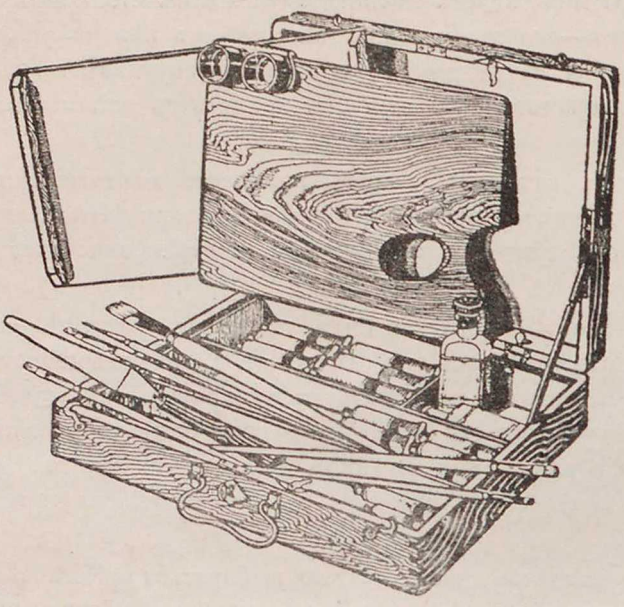


Рис. 1. Ящикъ № 1

ванной доски или картона. Внутренняя нижняя коробка раздѣлена на помѣщенія для красокъ, кистей, муштабеля, масленки и пр. Есть ящики съ выдвигающимися металлическими частями для прикрѣпленія верхней части къ нижней, и для полученія наклона верхней части ящика, а также для держанія этюда большого размѣра. Это—самый обыкновенный, рыночный типъ ящика, которымъ и пользуется главная масса работающихъ. Этотъ ящикъ имѣетъ много неудобствъ, и единственное его преимущество – это дешевизна и возможность получить его всюду.

ЯЩИКЪ № 2.

Размѣръ: 12 × 8 вершковъ. Ящикъ очень остроумно устроенный и удобный. Вмѣщаетъ въ себѣ, кромѣ крышки для этюда, еще очень удобно устроенный моль-

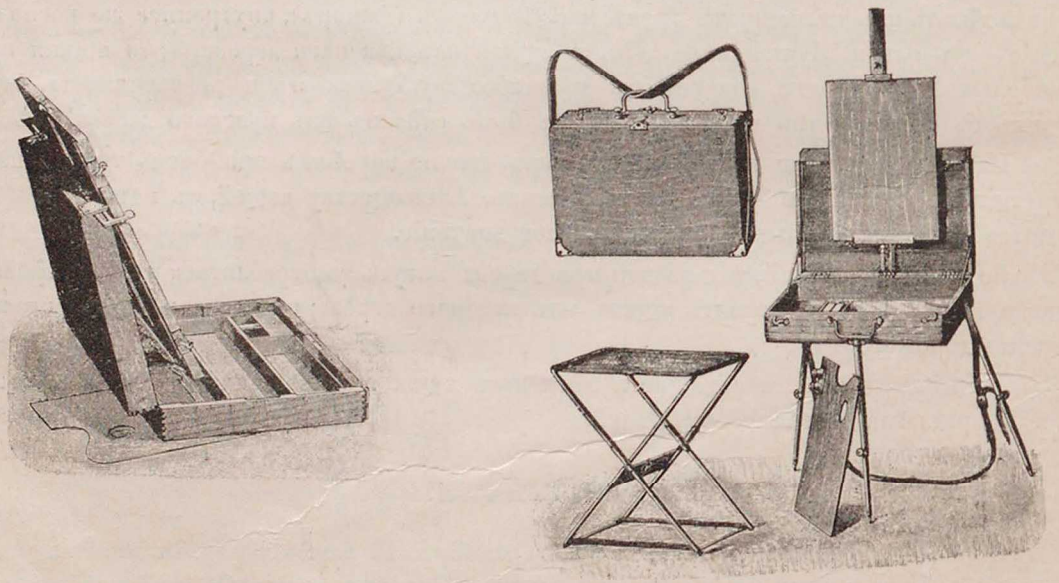


Рис. 2. Ящикъ № 2.

бертъ, на который можно ставить этюдъ гораздо большаго размѣра (рис. 2). Даетъ какой угодно наклонъ. Внутрь подъ палитру кладется складной металлическій стулъ. Въ ящикѣ вы имѣете краски, кисти, муштабель, стулъ и мольбертъ. При писаніи этюдовъ, неся его на плечѣ, въ рукахъ вы несете только зонтикъ и керосинку. Ставится онъ на три металлическихъ ножки, вытягивающихся на любую высоту. Неудобства этого ящика слѣдующія: 1) нельзя писать стоя, что иногда необходимо; 2) три ножки очень устойчивы, но при частомъ употребленіи и при мягкомъ деревѣ выламываются изъ гнѣздъ; 3) со стуломъ вносится грязь въ ящикъ, и 4) ящикъ довольно тяжелъ. Зато, идя на работу, въ рукахъ вы имѣете очень мало. Этотъ ящикъ для не могущихъ писать стоя могу рекомендовать, какъ наиболѣе удобный.

Сдѣланный изъ хорошаго дерева, онъ требуетъ ремонта черезъ 6—10 лѣтъ.

Палитра изъ орѣховаго дерева должна быть довольно толстая, чтобы придерживать содержимое ящика.

Разстояніе отъ палитры до этюда должно быть возможно болѣе глубокимъ. Это касается вообще всѣхъ ящиковъ *).

ЯЩИКЪ № 3.

Размѣръ ящика: 12 × 8 вер. Тоже довольно удобный ящикъ. Состоитъ изъ основанія; верхъ—двухъ-створчатый. Сзади выдвижныя ножки (рис. 3 и 4).

Поставленный на три ножки, имѣетъ подобіе мольберта. Въ серединѣ основаніе имѣетъ выдвижную часть, въ которую вставляется палитра и два этюда, обязательно на досечкахъ. Эти этюды можно ставить и вертикально, и горизонтально. Въ выдвижной части есть крючки, а на створкахъ расположены два держателя, чтобы держать этюдъ въ горизонтальномъ направленіи; любой возможенъ наклонъ. Этюды опредѣленнаго размѣра.

Можно на этомъ же ящикѣ устраивать и этюдъ большаго размѣра, хотя бы до 1 и 1½ арш. Для этого въ выдвижной части имѣются металлическіе гвозди-держатели; сзади на подрамокъ наколачивается досечка, въ которую вбиваются имѣющіеся при ящикѣ защѣпы въ формѣ U, за которые защѣпляются держатели, имѣющіеся въ

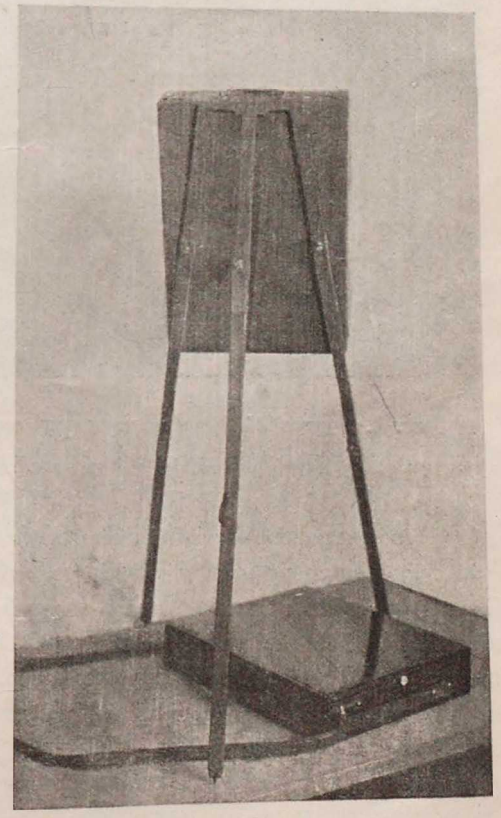


Рис. 3. Ящикъ № 3; видъ сзади.

*) При писаніи этюдовъ одинаковой величины на дощечкахъ (загрунтованныхъ) необходимо имѣть этюдникъ съ гнѣздомъ для уже написанныхъ этюдовъ.

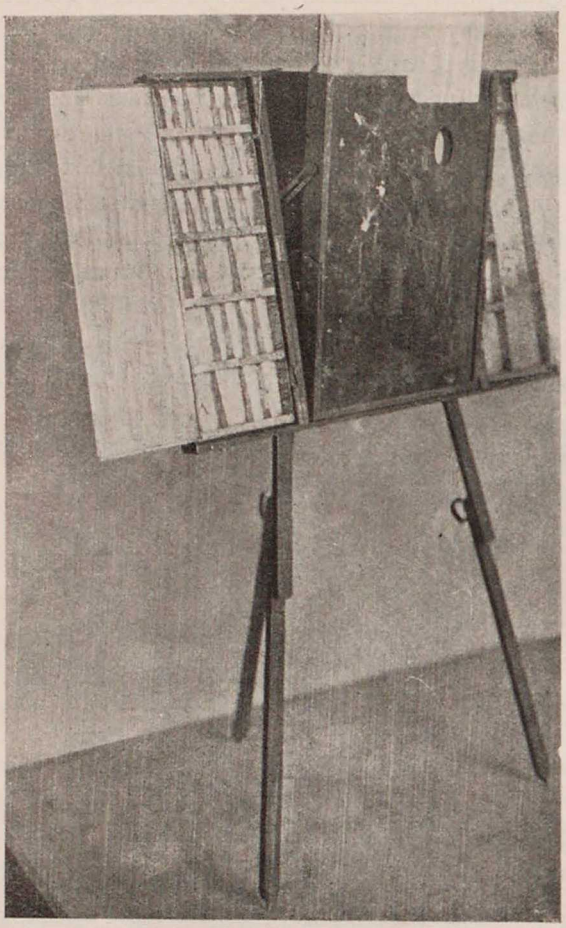


Рис. 4. Ящикъ № 3; въ раскрытомъ видѣ.

верхней части створокъ. Холстъ держится очень плотно. Въ двухъ створкахъ, образующихъ крышку ящика, помѣщаются въ дѣленіяхъ краски, кисти и пр.

Ящикъ этотъ менѣе удобенъ, чѣмъ № 2, потому что онъ менѣе устойчивъ и при вѣтрѣ имѣетъ колебанія, непріятно дѣйствующія на работающаго. Кромѣ того, онъ не плотно затворяется. Въ него попадаетъ пыль при поѣздкахъ. Для него надо имѣть чехолъ. Годенъ только для работы сидя, но конструкціей болѣе долговѣченъ, чѣмъ ящикъ № 2. При писаніи на немъ этюдовъ надо, кромѣ зонтика, нести и стулъ.

Все-таки необходимо сказать, что этотъ ящикъ довольно удобенъ и имѣетъ за собой много положительныхъ данныхъ.

ЯЩИКЪ № 4.

Размѣръ: 12 × 8 вер. Переходя къ описанію ящиковъ № 4 и № 5, считаю своимъ долгомъ сказать, что я лично послѣ долгихъ опытовъ остановился на этихъ типахъ и, употребляя всѣ ящики, больше всего работаю лѣтомъ съ ящиками № 4 и № 5.

Это—ящики простой конструкціи, но главное ихъ удобство—это особое устройство, дающее возможность писать на штативѣ (ниже о немъ буду говорить подробнѣе). Благодаря гнѣзду, устроенному въ днѣ ящика, вы можете ставить ящикъ на любой высотѣ и на любой неровной почвѣ. Можете писать стоя или сидя, смотря по надобности. Устойчивость ихъ несравнимая. При самомъ сильномъ вѣтрѣ нѣтъ ни малѣйшихъ колебаній. Ящикъ внутри имѣетъ конструкцію самую ординарную, но крышка дѣлается раскрывающейся, при чемъ этюдникъ, въ раскрытой крышкѣ, замѣщаетъ пустую половину всей площади. Такимъ образомъ, можно писать этюдъ двойной величины. Развернутая крышка ящика можетъ быть помѣщена вертикально и горизонтально, а, кромѣ того, снятая съ ящика можетъ быть помѣщена и отдѣльно на штативъ.

Ящикъ краснаго дерева, палитра—тоже. Ящикъ чрезвычайно легкій, удобный и не ломкій.

ЯЩИКЪ № 5.

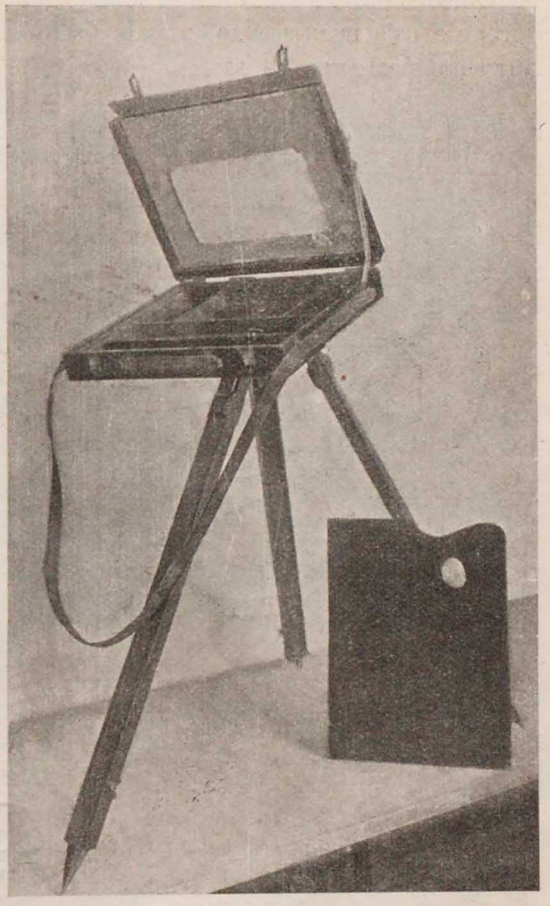


Рис. 5. Ящикъ № 4.

Это—одинъ изъ наиболѣе удобныхъ ящиковъ, и каждому работающему, желающему имѣть только одинъ ящикъ, я предлагаю остановиться на этой конструкціи, какъ очень прочной и довольно портативной. Размѣръ ящика: $13 \times 9^1/_2$ вершк. Этотъ размѣръ очень удобенъ для этюда съ натуры, но, понятно, ящикъ является очень увѣсистымъ. Сдѣланный нормальнаго размѣра, онъ будетъ несравнимо легче.

Ящикъ изъ орѣховаго дерева, всѣ внутреннія переборки — тоже; основаніе и этюдники (ихъ два), при бокахъ изъ орѣха, построены изъ фанеры. Очень проченъ и не поддается вліянію погоды. Внутри двѣ одинаковыхъ палитры краснаго дерева. Работать необходимо съ однимъ этюдникомъ. Ящикъ ставится на штативъ. Носится за ручку, а на большія разстоянія — за спиной при помощи практично устроеннаго ремня. Раскладывающійся этюдникъ даетъ возможность писать этюдъ очень большого размѣра. Онъ можетъ быть помѣщенъ вертикально и горизонтально (вообще эта возможность помѣщать этюдникъ въ любомъ направленіи должна быть желательна во всякомъ ящикѣ). Этотъ ящикъ незамѣнимъ при путешествіяхъ. Въ немъ, благодаря очень остроумно устроеннымъ этюдникамъ, можно нести семь сырыхъ этюдовъ, что очень важно. Такое удобство имѣетъ одинъ только этотъ ящикъ.

Далѣе предлагаю цѣлый рядъ маленькихъ ящиковъ въ фотографическихъ снимкахъ, не разбираясь въ нихъ детально, чтобы не загромоздить слишкомъ статью. Эти ящики могутъ быть устроены такъ же, какъ и большіе. Желательно всегда приспособлять ихъ на штативѣ, чтобы не писать, держа ихъ на колѣняхъ, что чрезвычайно неудобно и вліяетъ плохо на работу.

При работѣ необходимо имѣть не менѣе трехъ ящиковъ разныхъ размѣровъ: большой, средній и малый.

Изъ перечисленныхъ наиболѣе удобными я считаю № 4 и № 5 и маленькій по свободному выбору.

Опять повторяю, что при заказѣ ящика необходимо ставить условіемъ, чтобы разстояніе отъ палитры до этюда было наивозможно большимъ, иначе краски съ палитры переходятъ на этюдъ.

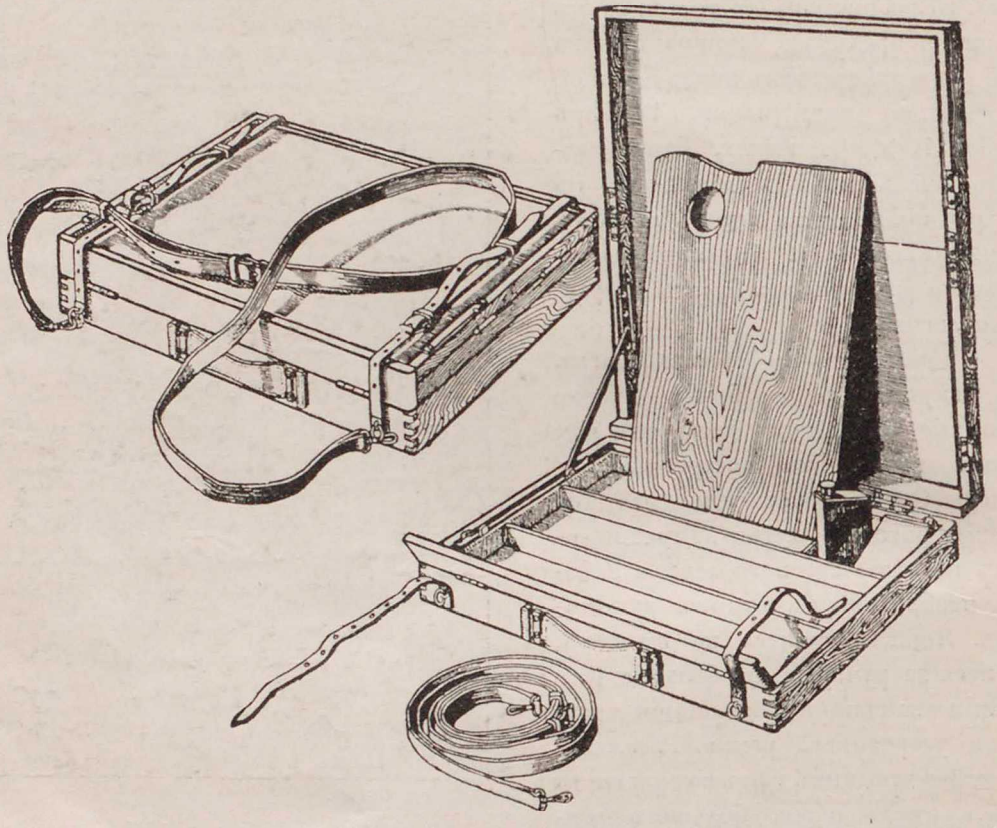


Рис. 6. Ящикъ для красокъ № 5.

ШТАТИВЪ.

На штативахъ начали писать сравнительно очень недавно, но они за короткое время успѣли снискать расположеніе въ художественномъ мірѣ и за послѣднее время сильно распространились. Распространяться о штативахъ нахожу излишнимъ; считаю необходимымъ только указать, что солидность штатива зависитъ отъ размѣра ящика: для ящика № 5, напр., требуется штативъ очень солидный. Очень легкихъ, зыбкихъ штативовъ слѣдуетъ избѣгать. Считаю необходимымъ предложить здѣсь вниманію читателей штативъ, построенный здѣсь, въ Петроградѣ, Г. Тржецякомъ, какъ очень удобный, замѣняющій собою мольбертъ (рис. 8). При писаніи большого холста съ натуры такой штативъ можетъ быть полезенъ.

Рис. 7. Ящики для красокъ.

СКИПИДАРНИЦЫ И МАСЛЕНКИ.

Скипидарницы необходимо имѣть какъ при работѣ на этюдахъ, такъ и въ мастерской (рис. 9). Употребляются онѣ главнымъ образомъ для мытья кистей; кисть всегда должна быть чистой, чтобы всѣ тона были чисты, безъ примѣси предыдущаго тона. Скипидарницы существуютъ разныхъ размѣровъ и формъ: для этюдовъ и путешествій—въ видѣ ведра съ плотно привинчивающейся крышкой, чтобы керосинъ или скипидаръ не выливался, а въ мастерской—въ формѣ ящика.

Масленки необходимо имѣть разныхъ размѣровъ, для этюдовъ—съ плотно привинчивающейся крышкой. Размѣръ масленки зависитъ отъ величины ящика (рис. 10).

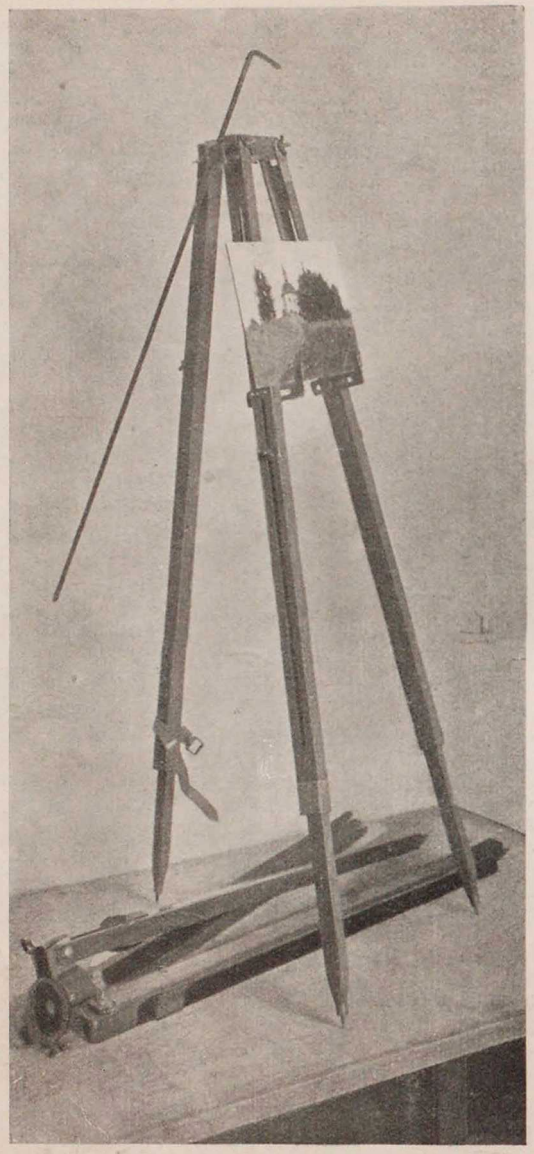


Рис. 8. Складной штативъ.

ПАЛИТРА.

Палитры, какой бы формы ни были, должны быть хорошо отполированы или проварены въ маслѣ. Это необходимо для того, чтобы краска не впитывалась и счищенная и попавшая въ поры не примѣшивалась къ свѣже-составляемымъ тонамъ. Палитры не совѣтую заводить крупныхъ размѣровъ; во всякомъ случаѣ прямоугольная палитра не должна быть болѣе 8—10 вершковъ. Палитры овальныя могутъ быть бо́льшихъ размѣровъ, но все-таки не болѣе 12-ти вершковъ. Небольшая палитра (не слишкомъ малая) удобна благодаря своей легкости, не оттягиваетъ руки, а плоскость для смѣшенія красокъ совершенно достаточна, тѣмъ болѣе что я вообще рекомендую во время, напр., работы трехчасовой чистить ее не менѣе двухъ разъ. Этимъ достигается чистота тона въ живописи, и, кромѣ того, пишущій болѣе энергично ищетъ тонъ. При подборѣ палитры для себя необходимо, чтобы отверстіе для пальца было подобрано по рукѣ. Лучше всего палитры полированныя изъ орѣховаго дерева, хотя многіе пишутъ на палитрахъ краснаго дерева и даже бѣлаго; это, въ концѣ концовъ, зависитъ отъ вкуса и привычки каждаго.

МУШТАБЕЛЬ.

Это—палочка, которая берется въ лѣвую руку вмѣстѣ съ кистями и палитрой и служитъ подпоркой для правой руки, когда надо сдѣлать какую-либо небольшую и тонкую деталь. Безъ муштабеля правая рука трясется, и можно легко сдѣлать ошибку; вообще же слѣдуетъ писать красками свободной рукой. Муштабель долженъ быть тонкимъ и легкимъ, на концѣ же шишечка его должна быть обвязана замшей.

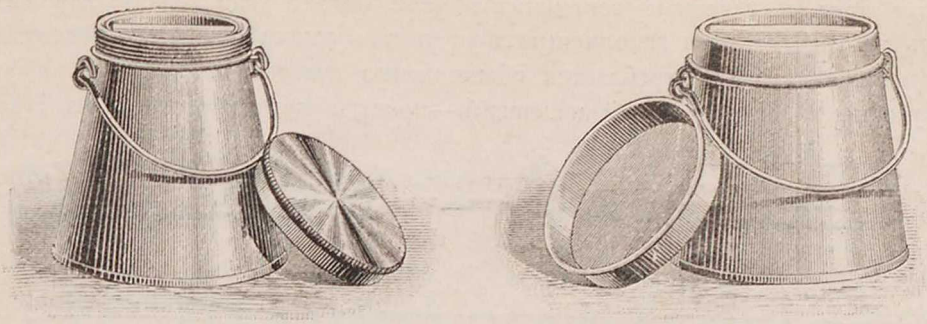


Рис. 9. Скипидарница.

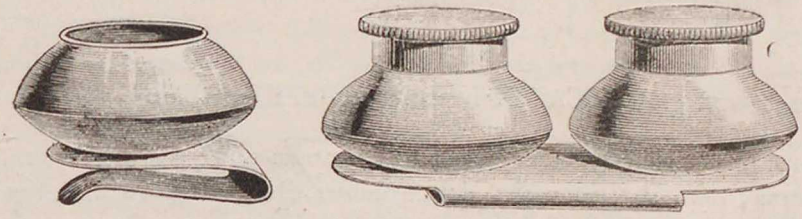


Рис. 10. Масленка.

УГОЛЬ.

Для рисованія контура передъ живописью употребляется обыкновенно уголь. Имъ очень удобно рисовать и по холсту, и по бумагѣ, и по грунтованнымъ доскамъ, и картонамъ. Его главное преимущество передъ карандашомъ въ томъ, что онъ легко, безъ слѣда стирается тряпкой. Набросокъ имъ можно вести быстро съ прокладкой собственныхъ и падающихъ тѣней. Наиболѣе удобными углями можно считать наиболѣе распространенные угли русскаго производства: квадратныя палочки съ номерами 1, 2 и 3. Наиболѣе мягкій—первый номеръ. Угли дешевые—и довольно пластичные. Лучшими углями

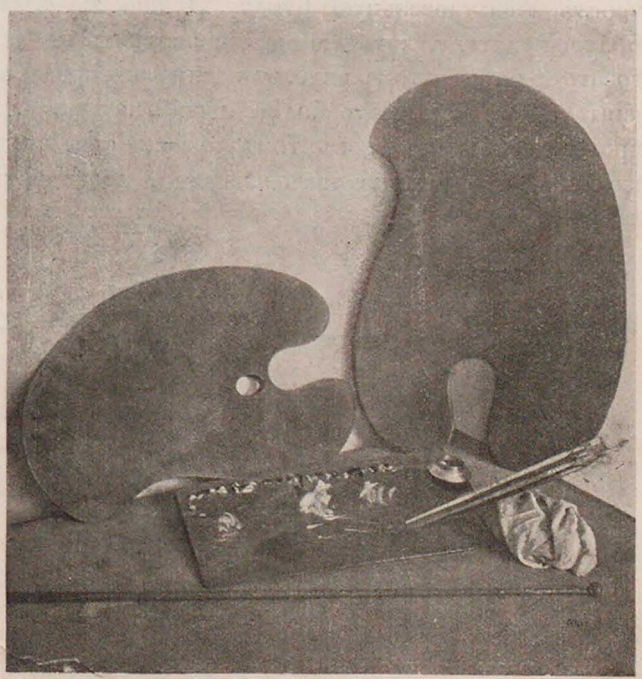


Рис. 11. Палитры.

считаются такъ называемые венеціанскіе угли, но эти угли гораздо дороже, и ихъ слѣдуетъ употреблять при законченныхъ рисункахъ углемъ. Для использованія маленькихъ кусочковъ угля употребляется обыкновенно вставка, называемая рейфедромъ Самые удобные благодаря своей дешевизнѣ—простые металлическіе (рис. 12).

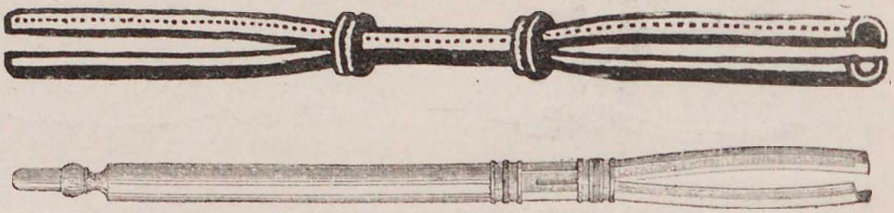


Рис. 12.

ФИКСАТИФЪ И ПУЛЬВЕРИЗАТОРЪ.

Для того, чтобы закрѣпить нарисованный углемъ контуръ, необходимо его вспрыснуть жидкостью, такъ называемымъ фиксативомъ. Эта жидкость имѣется въ продажѣ во всѣхъ художественныхъ магазинахъ, но гораздо выгоднѣе ее самому дѣлать. Берется обыкновенный шерлакъ бѣлый, толчется и наливается спиртомъ, ставится въ теплое мѣсто; черезъ нѣсколько дней, процѣдивъ черезъ тряпку, профильтровываютъ его черезъ фильтровальную бумагу. Лучше же всего и дешевле употреблять простую бѣлую политуру, которую можно получить въ любой москательной лавкѣ. Пульверизовать ее надо въ томъ видѣ, въ какомъ она продается. Уголь необходимо на холстѣ закрѣплять, иначе онъ, какъ болѣе легкій, всплываетъ въ краскѣ, и живопись чернѣетъ; кромѣ того, попадая въ тонъ краски, онъ ее измѣняетъ, грязнитъ, и краска не такъ пластично ложится на покрываемую поверхность.

Рис. 13.

Разнообразныхъ пульверизаторовъ очень много имѣется въ продажѣ (рис. 13). Есть и въ видѣ трубочекъ просто и съ чашечкой. Лучшій, который могу рекомендовать, представленъ на рисункѣ слѣва, но, къ крайнему сожалѣнію, пульверизаторы этой формы дѣлаются за границей и не вездѣ имѣются въ продажѣ.

ТРЯПКИ.

При писаніи чрезвычайно важно, пользуясь скипидарницей или керосинкой, мыть кисти. Это необходимо для того, чтобы кисть всегда была болѣе или менѣе чистой, чтобы старый, использованный тонъ не попадалъ въ новую смѣшиваемую краску. Для вытиранія кистей надо имѣть тряпку. Лучше всего для этого употреблять старое ношенное бѣлье. Эти тряпки свободно принимаютъ въ себя краску, и кисть легко освобождается отъ красящаго вещества. Какъ это ни странно, но мы, художники, много работающіе, часто страдаемъ отъ недостатка тряпокъ. Меня экономія тряпокъ заставила употреблять въ дѣло газетную бумагу. Объ нее я сначала вытираю кисть, а потомъ уже окончательно очищаю ее тряпкой. Многіе употребляютъ вату, но вата оставляетъ въ кисти волоски и мѣшается въ живопись, что, понятно, нежелательно.

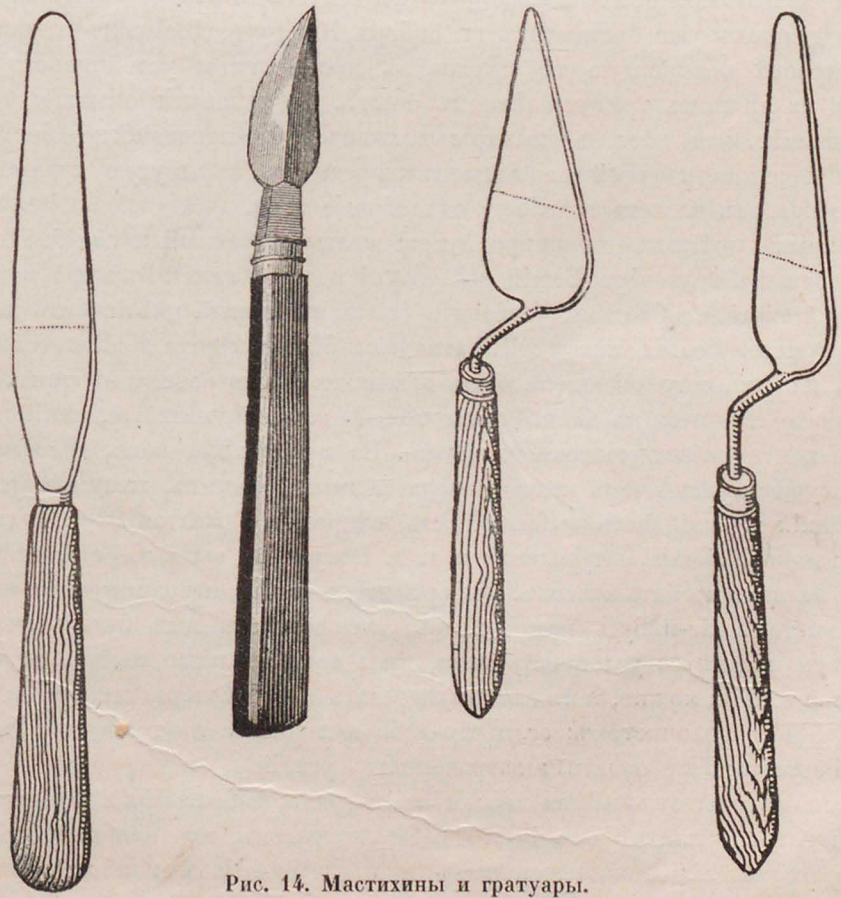


Рис. 14. Мастихины и гратуары.

МАСТИХИНЫ И ГРАТУАРЫ.

Для сниманія краски съ палитры употребляютъ ножи, называемые мастихинами, сдѣланные изъ стали, а также и шпатели (роговые). Для этой цѣли необходимо имѣть мастихинъ довольно грубый и не очень тонкій. Для живописи же должны подбираться мастихины чрезвычайно тонкіе и гибкіе, самыхъ разнообразныхъ формъ.

Для соскабливанія живописи, если надо удалить мѣшающія шероховатости, употребляютъ такъ называемые гратуары.

Формы тѣхъ и другихъ очень разнообразны; предлагаю здѣсь наиболѣе употребительные (рис. 14).

КРАСКИ.

Переходя къ перечню красокъ и къ указанію, какими красками слѣдуетъ писать, я долженъ указать своимъ читателямъ, что я не буду здѣсь говорить о прочности тѣхъ или другихъ красокъ, о способѣ ихъ приготовленія и т. д. Это—дѣло спеціалистовъ, и я отсылаю всѣхъ желающихъ къ знатокамъ этого дѣла, каковыми являются въ изданныхъ уже брошюрахъ гг. Виберъ, Кипликъ, Досѣкинъ и многіе другіе. Здѣсь я просто рекомендую тѣ краски, въ прочности и устойчивости которыхъ я убѣдился на личномъ тридцатилѣтнемъ опытѣ. На основаніи опыта, я пришелъ къ тому заключенію, что составъ палитры долженъ быть наивозможно болѣе кратокъ, но въ сокращенности своей не долженъ переходить въ другую крайность. Малое количество красокъ влечетъ за собою однообразіе тона.

Основныхъ цвѣтовъ въ природѣ три: желтый, красный и синій. Этими тремя цвѣтами окрашенъ весь міръ Божій, доступный нашему глазу. Въ живописи къ этимъ основнымъ тонамъ необходимо прибавить бѣлый и черный цвѣта; безъ этихъ двухъ крайнихъ тоновъ нельзя писать. Въ акварели бѣлая краска замѣняется бумагой—или бѣлой, или немного окрашенной въ желтоватый или розоватый тонъ. Итакъ, въ живописи все сводится къ 5 цвѣтамъ: бѣлый, желтый, красный, синій и черный. Казалось бы, что этихъ красокъ довольно. На практикѣ, однако, дѣло осложняется тѣмъ, что существуетъ очень много искусственныхъ синихъ, желтыхъ и красныхъ красокъ. Какія же изъ нихъ выбрать? Есть, напримѣръ, желтая охра, кадміумъ, охра темная, жженная, сіенна, натуральная и т. д. Какую же вы выберете, чтобы остановиться на палитрѣ въ пять красокъ. Выборъ этотъ почти невозможенъ, а если наудачу вы и возьмете какіе-нибудь пять цвѣтовъ, то работать ими будетъ очень трудно. Въ живописи получится условность тона, столь нежелательная въ нашемъ искусствѣ. Этими пятью тонами можно, такъ сказать, передать свѣтотѣнь, но никогда вы въ этомъ случаѣ не будете колористомъ; если что-либо и завоюете въ тонѣ, то съ огромнымъ трудомъ. Результатъ не оплатитъ затраченныхъ усилій.

Я долгимъ опытомъ, мѣняя краски много разъ, выбрасывая и замѣняя однѣ другими, пришелъ къ палитрѣ отъ 15-ти до 20-ти красокъ, изъ наиболѣе прочныхъ по всѣмъ указаніямъ людей компетентныхъ и въ смѣшеніяхъ наиболѣе устойчивыхъ, хотя, опять повторяю, что, по моему мнѣнію, абсолютно прочныхъ красокъ нѣтъ,

и вся живопись, можетъ быть, черезъ много, много лѣтъ должна измѣниться до неузнаваемости, если не совсѣмъ пропасть, и то слава Богу.

Могу рекомендовать слѣдующія краски: 1) бѣлила цинковыя и свинцовыя, 2) кадміумъ лимонный, 3) кадміумъ свѣтлый, 4) кадміумъ темный и 5) оранжевый, 6) индійскую желтую, 7) охру свѣтлую, 8) сіенну натуральную, 9) сіенну жженную, 10) вандикъ коричневый, 11) киноварь китайскую, 12) розовый лакъ золотой, 13) краппъ лакъ свѣтлый и 14) темный, 15) перманентъ свѣтлый и 16) темный, 17) изумрудную зелень, 18) небесную голубую, 19) кобальтъ, 20) ультрамаринъ темный и 21) слоновую кость. Вотъ основная палитра, изъ которой кое-что можно выкинуть, кое-что замѣнить. Напр., можно ввести японскую желтую, выкинувъ индійскую желтую; можно выкинуть перманентъ темный, оставивъ изумрудную зелень, или наоборотъ. Для писанія тѣла можно сократить палитру, для пейзажа и драпировокъ—расширить ее,—это все въ зависимости отъ воли и опыта работающаго. Моя задача здѣсь—болѣе узкая: подѣлиться съ неопытнымъ начинающимъ человѣкомъ своимъ опытомъ, а потомъ, по мѣрѣ пріобрѣтенія опыта, всякій будетъ искать новыхъ путей въ искусствѣ живописи, что является въ нашемъ дѣлѣ самымъ главнымъ. Вѣчное исканіе—вотъ что должны ставить себѣ главной задачей всѣ работающіе; ни минуты на мѣстѣ,—искать, искать и итти впередъ; остановка на одномъ мѣстѣ, это—уже шагъ назадъ.

Относительно фабрикъ красокъ, въ смыслѣ рекомендаціи какой-либо одной, сказать опредѣленно ничего нельзя. Всякій фабрикантъ—не врагъ себѣ, и что онъ кладетъ въ краску, какой матеріалъ, это остается совершенно неизвѣстнымъ, а вѣдь это—самое главное. Если бы каждый могъ самъ стирать краски, тогда другое дѣло, всякій бы и отвѣчалъ за содѣянное имъ. Увѣренности же, что краски хорошо стираются на фабрикахъ, что матеріалъ кладется необходимый и первоклассный, что онѣ не подкрашиваются,—этой увѣренности ни у кого изъ художниковъ, я думаю, нѣтъ. У меня ея, по крайней мѣрѣ, не существовало и не существуетъ. Я работалъ и работаю красками всѣхъ фабрикъ, какъ иностранныхъ, такъ и русскихъ. Могу сказать, что цвѣта одного и того же названія у разныхъ фабрикъ разные, что декоративныя краски по цвѣту гораздо грязнѣе тонко тертыхъ, между тѣмъ, казалось бы, что онѣ должны разниться только въ стираніи: однѣ должны быть стерты тоньше, другія—грубѣе.

Могу еще указать, что наши русскія краски нисколько не уступаютъ хваленымъ французскимъ и нѣмецкимъ краскамъ, и есть даже, какъ, напр., краски Мироновича въ Москвѣ, гораздо лучшія, чѣмъ заграничныя, и по цвѣту, и по тонкости обработки. Вообще, можно всѣхъ русскихъ людей призвать пользоваться своими, отечественными красками, и можно смѣло надѣяться, что при болѣе обширномъ спросѣ и дѣло приготовленія красокъ у насъ будетъ стоять несравненно выше. Слѣдуетъ еще прибавить, что г.г. заграничные фабриканты сваливаютъ въ Россію всякую никуда негодную заваль, а мы изъ страсти ко всему заграничному пользуемся этимъ плохимъ товаромъ, и одна иностранная надпись на флаконѣ даетъ обыкновенно увѣренность, что это—превосходная краска.

Работая много лѣтъ за границей, я всегда убѣждался въ томъ, что тамъ, у себя на родинѣ, они выпускаютъ лучшія краски, чѣмъ тѣ, что мы получаемъ здѣсь. Изъ русскихъ фабрикъ могу указать на фабрики красокъ въ Москвѣ: Фридландера, Досѣкина и Мироновича; особенно рекомендую послѣдняго,—его краски прямо великолѣпны. Въ Петроградѣ укажу на фабрику красокъ Васильева, изъ французскихъ—на краски Лефранка. Говорятъ, что очень хороши краски англійскія и бельгійскія краски, но ими мнѣ приходилось мало работать, особенно послѣдними; все же отъ англійскихъ красокъ у меня осталось очень хорошее впечатлѣніе.

А. Маковскій.

(Продолженіе слѣдуетъ).

■ ■ ■

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА.

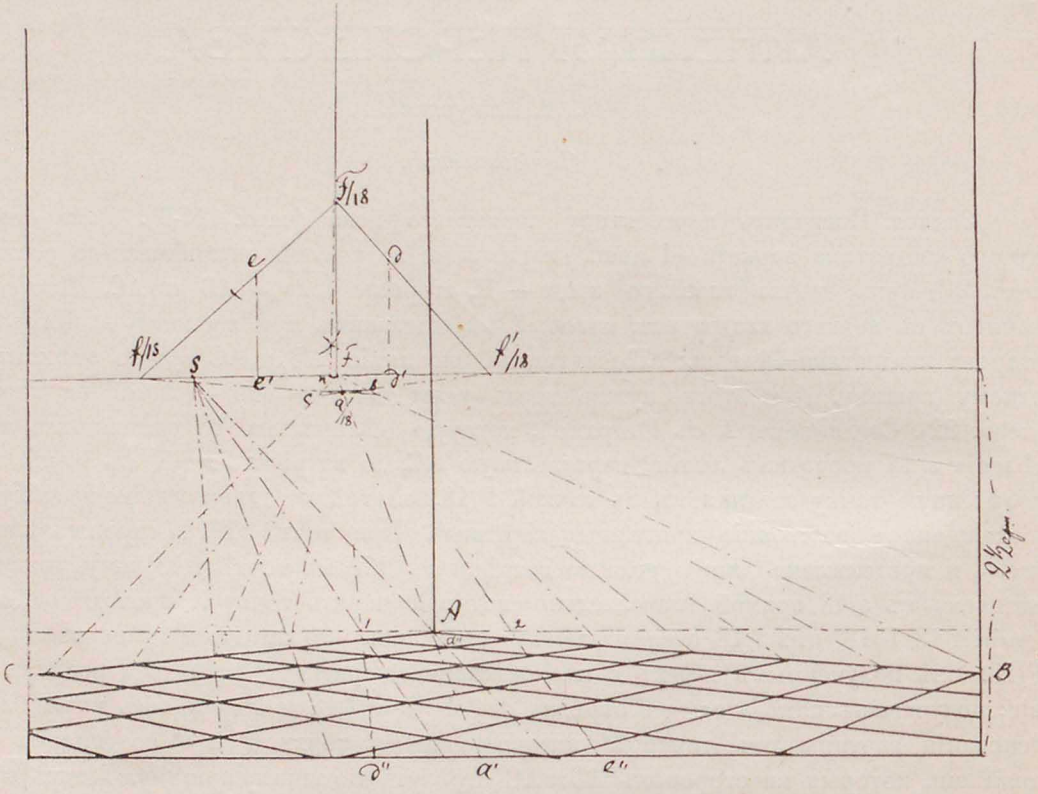
Т. И. Катуркинъ.

(Продолженіе).

Задача. Построить перспективу паркетнаго пола (черт. 24-й). Дана сторона одного квадратика паркета—1 арш., горизонтъ на высотѣ человѣческаго роста равенъ $2^1/_2$ арш., точка главнаго схода — F, стороны пола — AB и AC. Построеніе начнемъ съ перваго квадратика, который мы построимъ при вершинѣ A. Намъ дана сторона квадратика—1 арш.; слѣдовательно, по линіи AB и AC нужно отложить по одному аршину. Для этого нужно знать углы наклона этихъ линій на картинѣ (черт. 22). Соединяемъ A съ F прямой, которую дѣлимъ на 18 частей; изъ точки дѣленія a/18 проводимъ линію, параллельную AC, до встрѣчи съ hh' въ точкѣ $f'/18$; полученную точку соединяемъ съ точкой F/18, взятой на главномъ перпендикулярѣ (сокращенное разстояніе зрителя до картины). При точкѣ F/18 строимъ прямой уголъ и продолжаемъ линію угла до встрѣчи съ hh' въ точкѣ f/18; эту точку соединяемъ съ a/18 прямой, параллельно которой черезъ точку A проходитъ AB. По линіи f/18 F/18 отъ f/18 откладываемъ одинъ арш.; то же дѣлаемъ по линіи $f'/18$ F/18. Изъ полученныхъ точекъ d и e опускаемъ перпендикуляры до пересѣченія съ hh'; получаемъ вспомогательные отрѣзки d' $f'/18$ и e' f/18 и переносимъ ихъ на линію основанія картины отъ точки a' вправо и влѣво; точки d'' и e'' соединяемъ съ F прямыми, которыя на сторонахъ AB и AC отсѣкутъ по одному аршину. Теперь нужно отыскать четвертую точку квадрата; для этого черезъ полученныя точки 1 и 2 проведемъ линіи, параллельныя AB и AC (черт. 11-й). Для отысканія сторонъ другихъ квадратовъ можно воспользоваться дѣленіемъ прямой на части (черт. 15). Для отысканія же дальнѣйшихъ точекъ паркета воспользуемся діагональю. Дѣлимъ прямой уголъ при точкѣ F/18 пополамъ прямою nF/18; разстояніе Fn откладываемъ 18 разъ влѣво. Получимъ точку S, которая будетъ точкой схода для діагонали. Изъ полученной точки схода S проводимъ линію черезъ A и продолжаемъ ее до встрѣчи съ линіей $2a''$, идущей параллельно AC. Для полученія остальныхъ квадратовъ нужно построить діагональ слѣдующаго квадрата, которую мы проведемъ изъ той же точки схода діагонали S черезъ точку 2, и затѣмъ отложить на линіи основанія картины отъ точки e'' еще одинъ аршинъ. Соединимъ точку дѣленія съ F прямой, которая отсѣчетъ на AB отрѣзокъ, равный одному аршину, и дастъ сторону второго квадрата. Всѣ остальные квадратики построятся при помощи имѣющихся точекъ и линій (дѣленіе прямыхъ AB и AC на равныя части (на 1 арш.) намъ извѣстно изъ чертежа 15-го).

Приведеніе въ перспективу неправильныхъ кривыхъ.

Заданіе въ планѣ. Дана кривая 1—16 (черт. 25-й); нужно найти ея перспективу. На этой кривой мы беремъ вспомогательныя точки. Перспективу этихъ точекъ мы и отыщемъ. Способы нахожденія намъ извѣстны. Черезъ каждую точку на кривой проводимъ двѣ линіи: одну, перпендикулярную et, и другую подъ угломъ



Чертежъ 24.

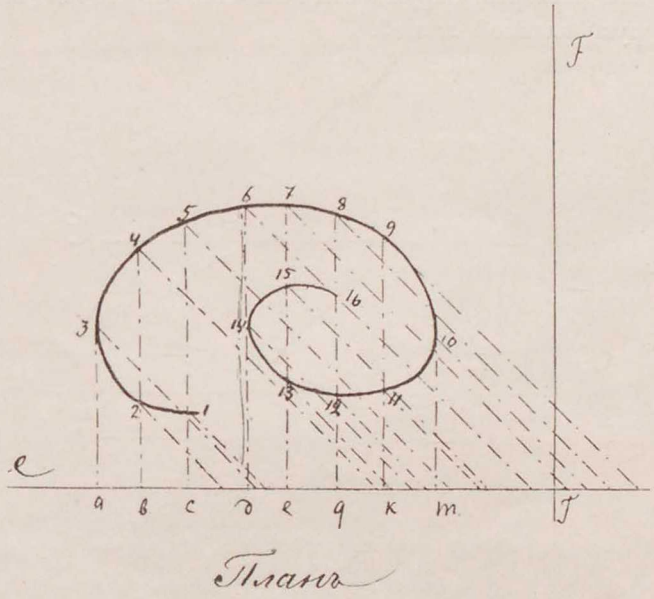
въ 45°; затѣмъ на данной картинѣ (черт. 26-й) строимъ перспективу этихъ прямыхъ. Отложимъ точки a′, b′, c′ . . . . m′ на et и направимъ всѣ перпендикуляры въ точку F, а линіи, идущія подъ угломъ 45°,—въ точку разстоянія f; тогда пересѣченія этихъ линій дадутъ рядъ точекъ 1—16, которыя отъ руки соединяемъ ровной линіей. Полученная кривая будетъ искомая перспектива заданной въ планѣ.

Задача. Построить перспективу окружности (вписанной въ квадратъ).

На картинѣ (черт. 27-й) имѣемъ перспективу квадрата ABcd, горизонтъ hh′ и точку схода F.

Рѣшеніе. На сторонѣ перспективы квадрата AB строимъ вспомогательный квадратъ ABCD и вписываемъ въ него окружность, которую дѣлимъ на нѣсколько частей (у насъ половина окружности раздѣлена на 12 частей). Задача сводится къ отысканію перспективъ точекъ, взятыхъ на окружности. Четыре точки въ перспективномъ квадратѣ ABcd найдены; это—концы діаметровъ квадрата. Каждая изъ остальныхъ промежуточныхъ точекъ получается отъ пересѣченія двухъ линій: горизонтальной и

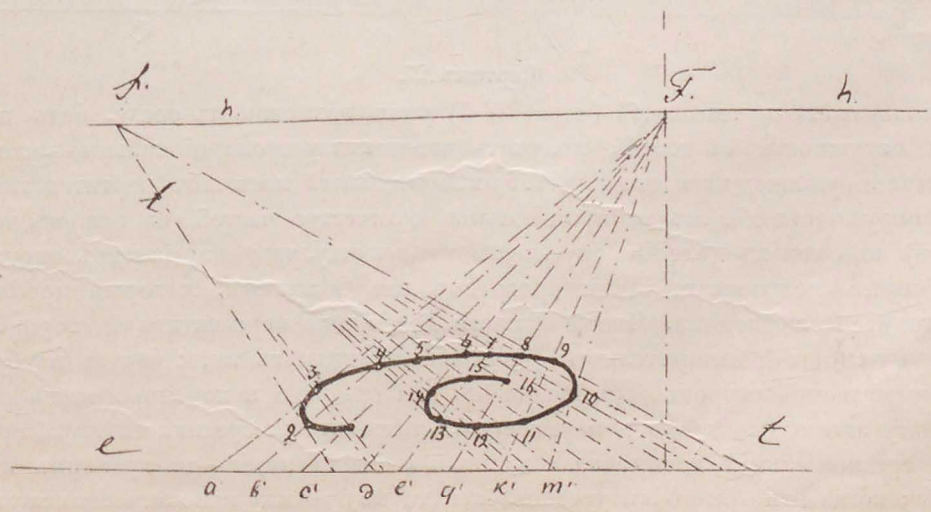
вертикальной. Отыщемъ какую-нибудь одну изъ промежуточныхъ точекъ, напр. точку 2; изъ точки 2 опускаемъ перпендикуляръ на линію AB, точку пересѣченія перпендикуляра съ AB соединяемъ съ F прямой, которую продолжаемъ до dc; затѣмъ черезъ точку 2 проводимъ горизонтальную 2—12. Изъ точки пересѣченія этой



План

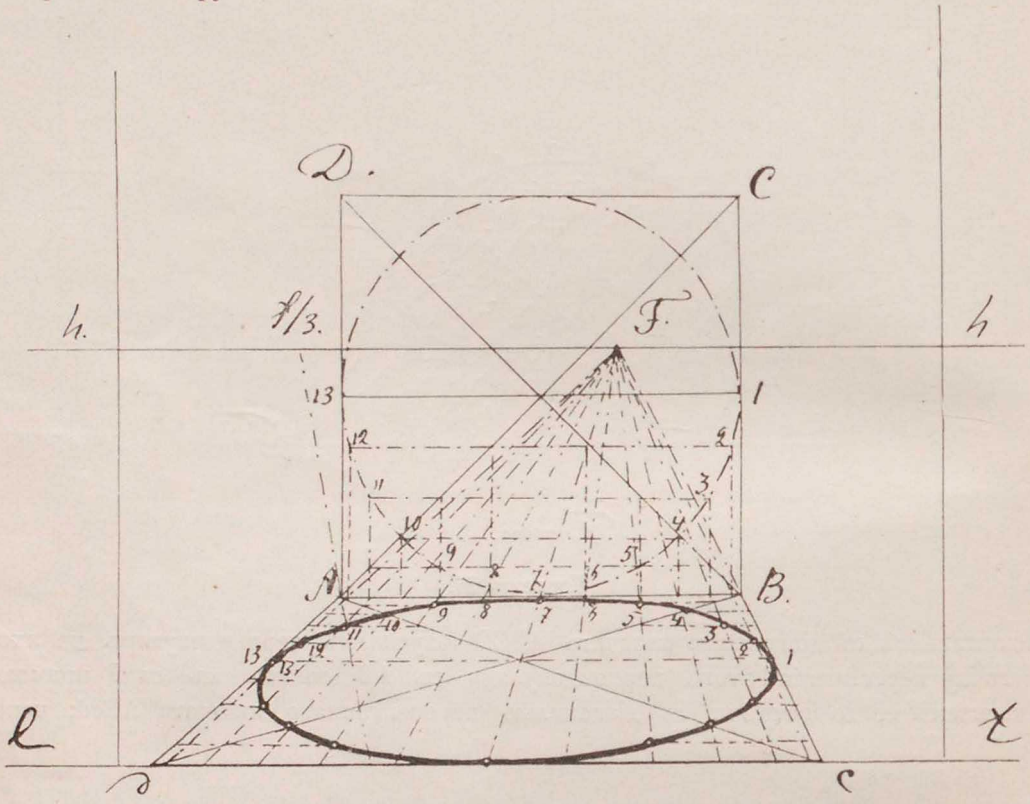
Чертежъ 25.

горизонтальной съ діагональю квадрата ABCD опускаемъ перпендикуляръ на линію AB, точку пересѣченія этого перпендикуляра съ AB соединяемъ съ F прямою и продолжаемъ ее до встрѣчи съ діагональю перспективнаго квадрата ABcd; черезъ



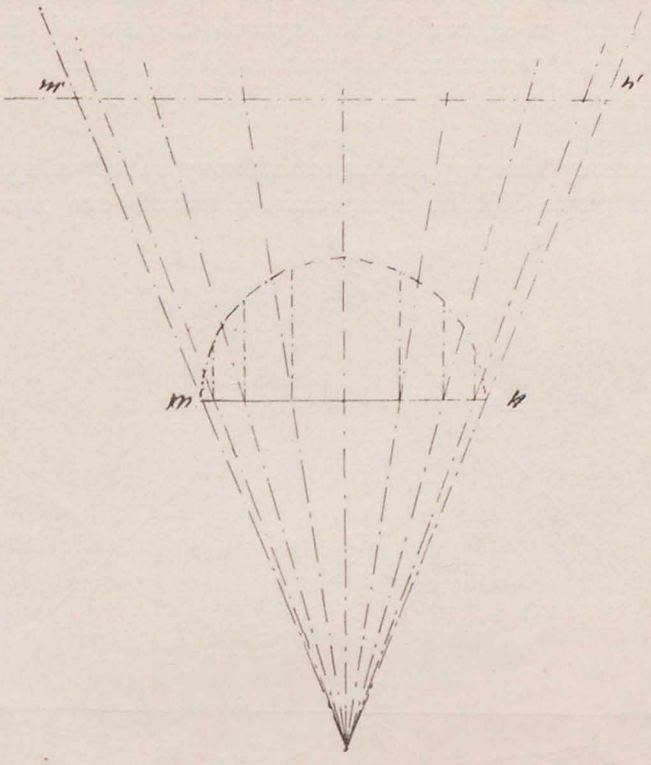
Чертежъ 26.

полученную точку проводимъ горизонтальную до встрѣчи съ соотвѣтственной вертикальной въ точкѣ 2 перспективнаго квадрата ABcd. Нижняя точка 2 служитъ перспективой верхней точки 2. Точно такимъ же путемъ отыскиваемъ остальныя точки (въ перспективѣ нѣтъ надобности дѣлить на части всю окружность, достаточно раздѣлить половину или четверть окружности). Когда всѣ точки найдены, соединимъ ихъ красиво отъ руки плавной линіей.



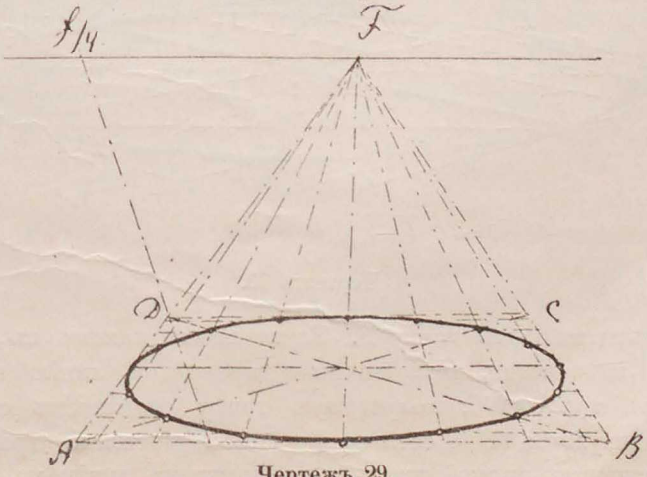
Чертежъ 27.

Расширительный масштабъ (черт. 28-й) даетъ возможность сразу, безъ помощи дѣленія окружности въ планѣ, получить перспективу пропорціональныхъ частей на перспективно удаляющихся сторонахъ. Расширительный масштабъ чертится такъ: половину окружности дѣлимъ на произвольное количество частей (на нашемъ чертежѣ 8 частей), изъ точекъ дѣленій опускаемъ перпендикуляры на діаметръ окружности mn и черезъ полученныя точки проводимъ изъ O прямыя, которыя произвольно продолжаемъ за линію mn. Чтобы нанести дѣленіе на перспективной сторонѣ квадрата при помощи расширительнаго масштаба, поступаютъ такъ: берутъ на бумажку величину желаемой стороны, отмѣчаютъ на ней среднюю и конечныя точки прямой; затѣмъ эту линію укладываютъ въ масштабѣ такъ, чтобы средняя ея точка приходилась на средней линіи масштаба, а конечныя точки линіи—на крайнихъ линіяхъ масштаба; когда эти три точки установлены, то на бумажку наносятъ промежуточныя точки и переносятъ ихъ на перспективную сторону квадрата.



Чертежъ 28.

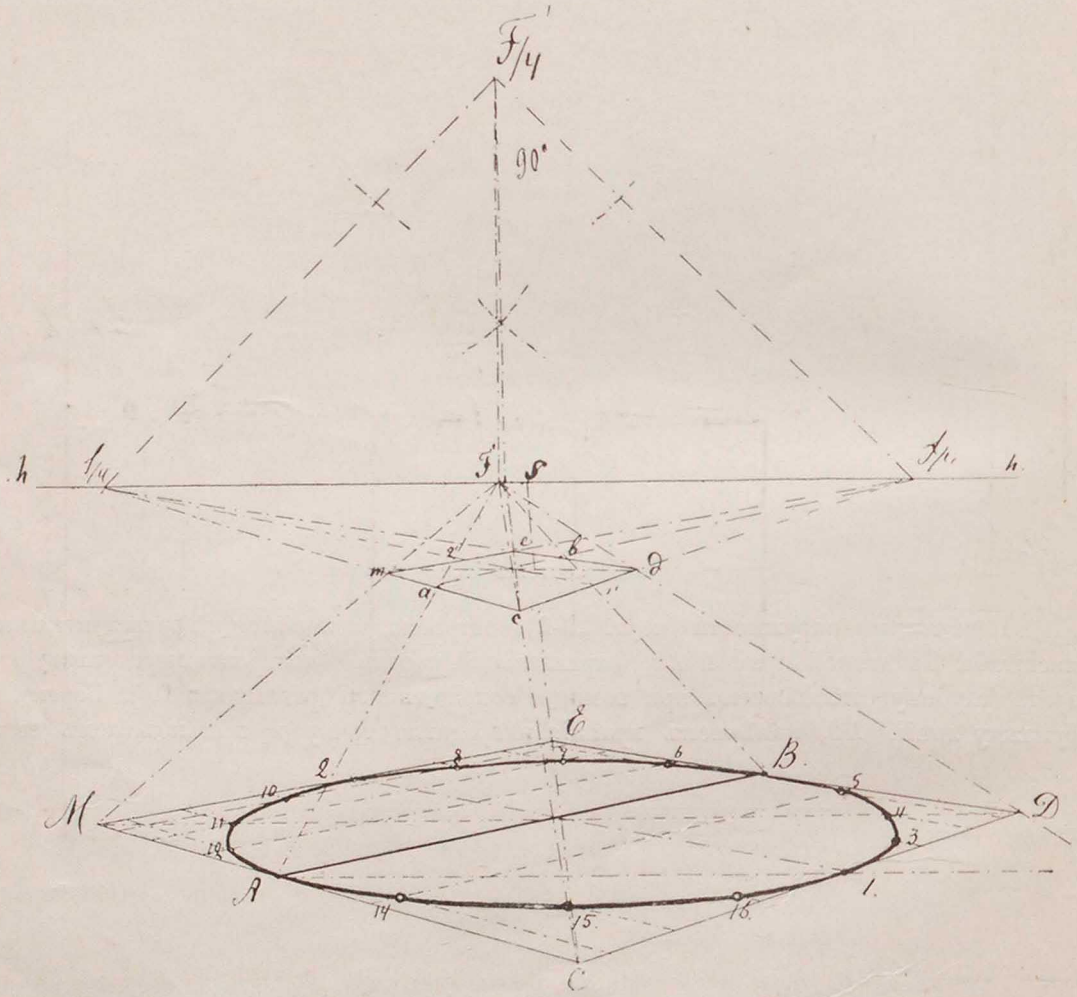
Перспектива окружности (черт. 29-й) построена при помощи расширительнаго масштаба. На данной прямой АВ, параллельной картинѣ, построить перспективу квадрата (глубину откладываемъ при помощи сокращеннаго разстоянія f/4). Беремъ на бумажку линію АВ, намѣчаемъ крайнія и среднюю точку и прикладываемъ ее къ



Чертежъ 29.

масштабу (черт. 28) такъ, чтобы крайнія ея точки совпали съ крайними линіями его, а средняя—со средней, т.-е. такъ, какъ лежитъ линія m′n′. Затѣмъ намѣчаемъ остальныя дѣленія и переносимъ ихъ обратно на AB (черт. 29). Такъ какъ квадратъ заданъ въ прямомъ положеніи, то и на масштабѣ (черт. 28) дѣлящая линія *m′n′* легла параллельно *mn*.

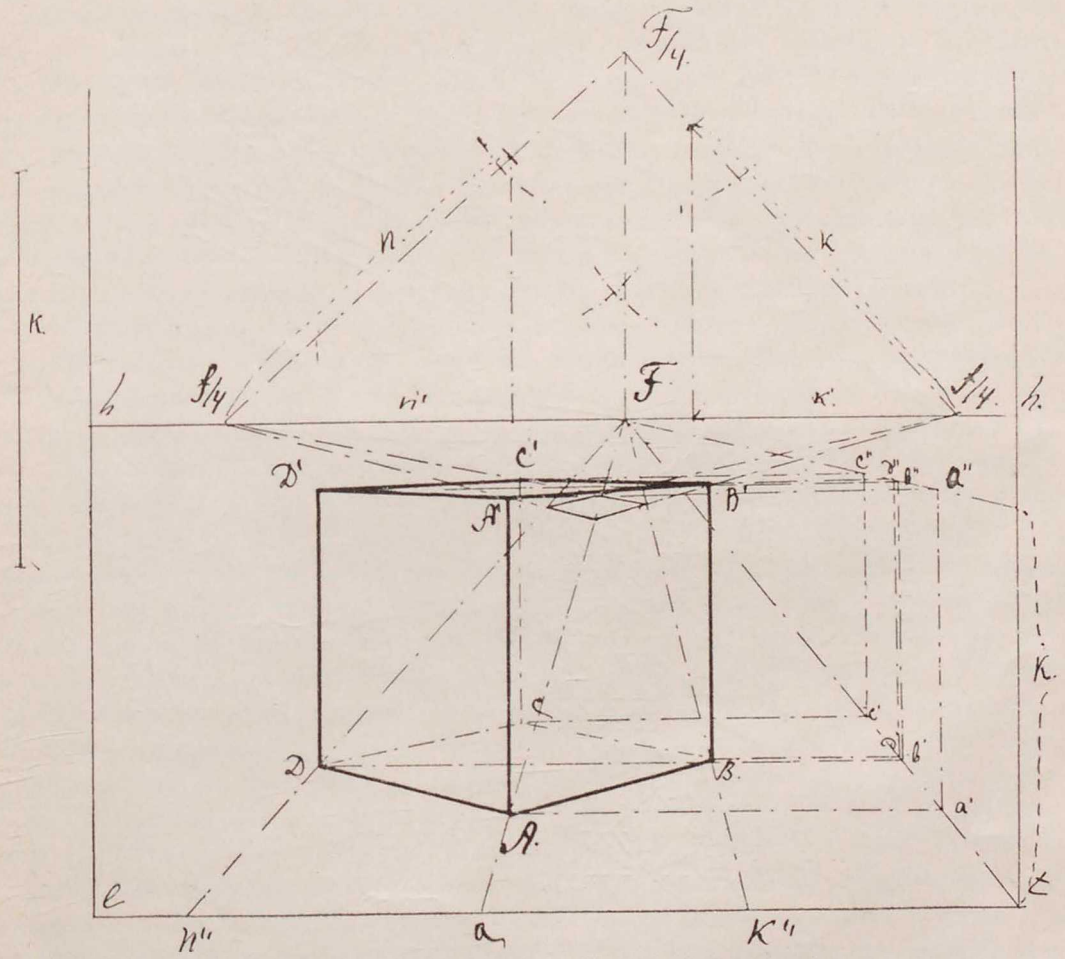
Задача. По данному діаметру AB, направленному въ случайную точку схода, построить окружность (черт. 30). На произвольной высотѣ отъ даннаго діаметра AB



Чертежъ 30.

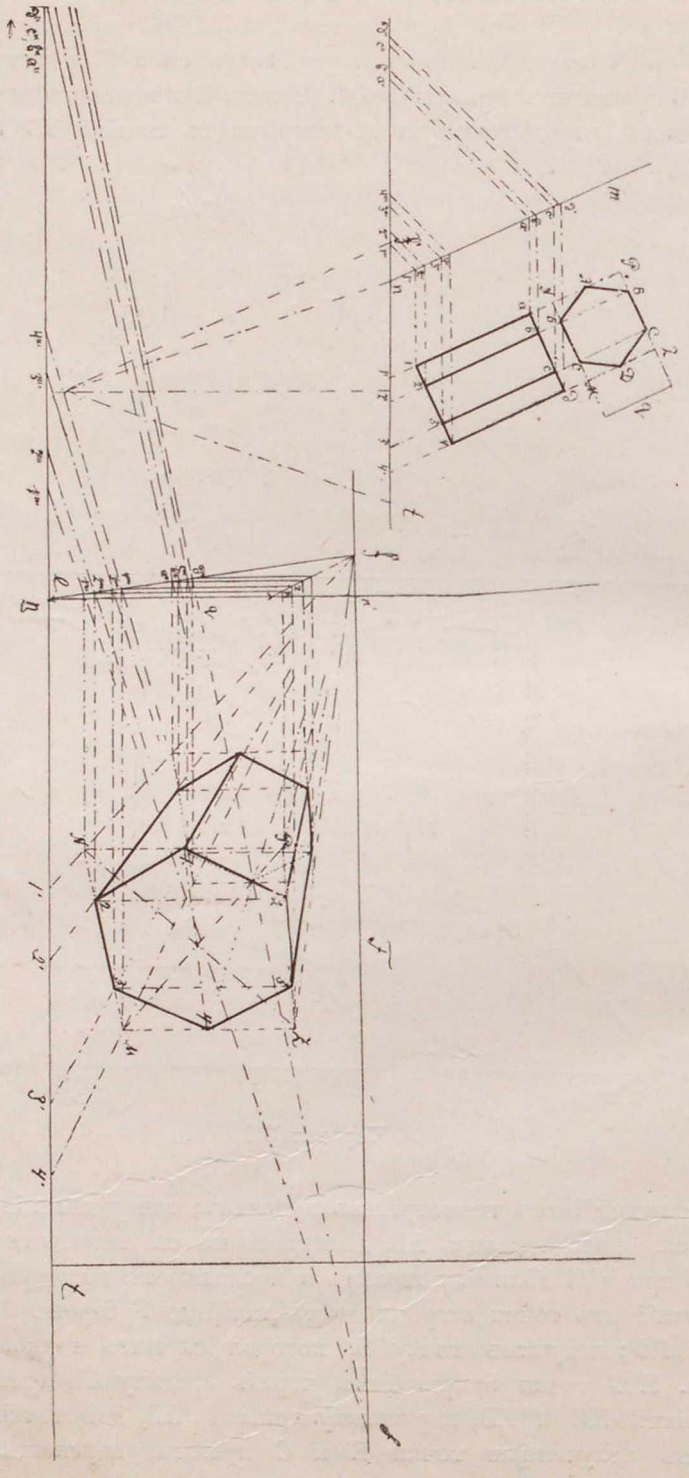
беремъ горизонтъ и на немъ точку F. Точку A соединяемъ съ точкой F прямой, которую дѣлимъ на 4 части. Изъ точки a проводимъ линію параллельно AB до встрѣчи съ hh′ въ точкѣ f′/4; полученную точку соединяемъ съ F′/4, взятой на главномъ перпендикулярѣ (F′/4 есть сокращенное разстояніе зрителя до картины). При точкѣ F′/4 строимъ прямой уголъ и продолжаемъ линію угла до hh′ въ точкѣ

f'/4; полученную точку соединяемъ съ *a* и продолжаемъ. Линія a f'/4 будетъ перпендикулярна линіи a f/4. Черезъ A проводимъ линію MC, параллельную a f/4. Точку B соединяемъ съ F прямой, которая, пересѣкаясь съ a f'/4, дастъ точку b, черезъ которую изъ f/4 проводимъ прямую b f/4. Черезъ B проводимъ параллельную ей ED. Изъ A проводимъ горизонтальную до встрѣчи съ линіей FB; полученную гори-



Чертежъ 31.

зонтальную прямую дѣлимъ геометрально пополамъ; точку дѣленія соединяемъ съ F прямой, которая, проходя черезъ AB, дѣлитъ ее на двѣ перспективно равныя части. Прямой уголъ при F'/4 дѣлимъ пополамъ и продолжаемъ дѣлящую линію до встрѣчи съ hh'. Разстояніе отъ точки встрѣчи этихъ линій до F беремъ 4 раза (такъ какъ у насъ взята f/4); получимъ точку S, которая служитъ точкой схода для діагонали квадрата. Изъ точки S проводимъ черезъ средину AB прямую, которая отсѣкаетъ на линіяхъ MC и ED, перпендикулярныхъ AB, двѣ точки квадрата—E и C. Проведя черезъ полученныя точки E и C прямыя, перспективно параллельныя



Чертежъ 32.

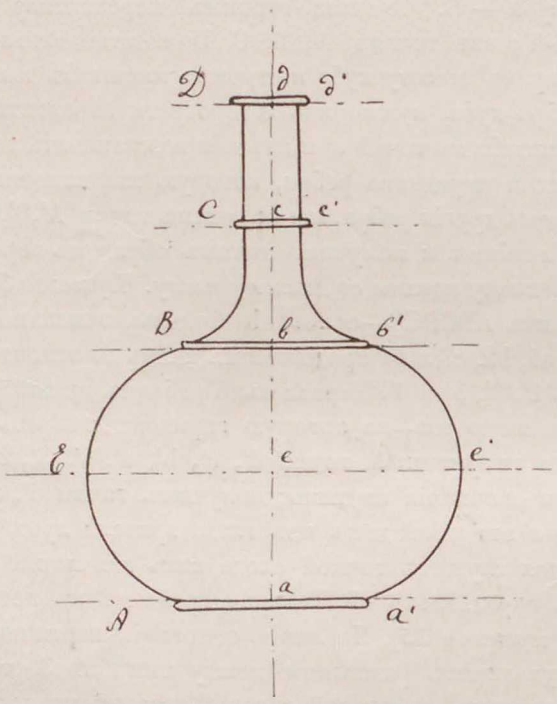
AB, мы получимъ перспективу квадрата (способъ проведенія намъ извѣстенъ—см. черт. 11-й).

Окружность вписывается посредствомъ расширительнаго масштаба (черт. 28-й). Нанеся дѣленія на каждой сторонѣ квадрата и соединяя соотвѣтствующія дѣленія прямыми, получимъ точки 1—16, которыя отъ руки соединяемъ плавной линіей.

Построить перспективу куба (черт. 31). Даны направленіе одной стороны AB и величина ребра куба — K. Сначала строимъ перспективу квадрата — основанія куба ABCD (черт. 24-й); изъ точекъ A, B, C, D возстанавливаемъ перпендикуляры. На ребрѣ картины беремъ высоту куба и строимъ масштабъ высотъ. Чтобы отыскать высоту передняго ребра куба, нужно изъ A провести горизонтальную до пересѣченія съ нижней линіей масштаба въ точкѣ a′ и изъ нея возстановить перпендикуляръ. Высота a′a″ есть искомая высота передняго ребра, которую мы наносимъ отъ A до A′. Отыскавъ такимъ же путемъ другія ребра, мы получимъ точки A′,B′,C′,D′, которыя потомъ соединимъ прямыми линіями, и получимъ такимъ образомъ перспективу куба.

Построить перспективу призмы по данному плану. Чертежъ 32 представляетъ планъ заданія. Шестиугольникъ ABCDCB—основаніе призмы, вписанное въ прямоугольникъ NPZM. Ребра призмы a1, b2, c3 и d4 продолжаемъ внизъ до основанія et, которое они пересѣкутъ въ точкахъ 1′, 2′, 3′ и 4′. Параллельно ребрамъ призмы изъ угла картины отъ точки n проводимъ прямую nm, на которую горизонтальными линіями сносимъ всѣ точки призмы. Черезъ полученныя точки d′, c′, b′, a′, 4″, 3″, 2″, 1″ проводимъ линіи подъ $\angle$ 45° къ линіи основанія картины; получимъ точки d″, c″, b″, a″, 4‴, 3‴, 2‴, 1‴. Параллельно линіи nm проводимъ изъ глаза зрителя лучъ до встрѣчи съ линіей et въ точкѣ f′, которая служитъ точкой схода какъ для линіи nm, такъ и для всѣхъ остальныхъ, идущихъ параллельно ей. Теперь перейдемъ къ построенію картины, увеличивъ ее въ 3 раза *(чертежъ 35)*. На линію основанія картины переносимъ съ плана всѣ точки линіи et, увеличивъ разстояніе между ними въ 3 раза. Полученныя точки 1′, 2′, 3′, 4′ и n соединяемъ съ точкой схода f′, взятой на горизонтѣ съ плана. Такъ же намѣчаемъ точки d″, c″, b″, a″, 4‴, 3‴, 2‴, 1‴ и соединяемъ ихъ съ точкой разстоянія f прямыми, которыя при пересѣченіи съ линіей nf′ (въ планѣ ей соотвѣтствуетъ nm) даютъ точки того же названія. Отъ полученныхъ точекъ проводимъ горизонтальныя линіи до встрѣчи съ соотвѣтствующими линіями, идущими въ точку f′. Горизонтальная линія, идущая отъ точки 1‴, пересѣкаясь съ линіей, идущей отъ точки 1′ въ f′, даетъ точку прямоугольника N. Точка M получится отъ пересѣченія линій, идущихъ изъ точекъ 4‴ и 4′. Изъ полученныхъ точекъ N и M возстанавливаемъ перпендикуляры произвольной величины. На нихъ намъ надо отложить стороны прямоугольника NP и MZ. Чтобы отыскать величину ихъ, поступаемъ такъ. На вертикальной линіи nn′ наносимъ съ плана высоту прямоугольника q (увеличивъ ее въ 3 раза) и строимъ масштабъ высотъ. Величину масштаба 1‴p откладываемъ отъ точки N вверхъ по перпендикуляру; получимъ точку P. Величину 4‴z откладываемъ отъ точки M вверхъ; получимъ четвертую точку Z перспективнаго прямоугольника. Теперь въ полученномъ прямоугольникѣ отыщемъ точки вписаннаго въ него шестиугольника. Точки 2 и 3, лежащія на сторонѣ прямоугольника NM, получаются отъ пересѣченія соотвѣтствующихъ линій: точка 2 получается отъ пересѣченія линіи, идущей изъ

2′ въ f′, съ горизонтальной линіей 2′′′; точка 3 получается отъ пересѣченія линіи f′3′ съ 3′′′. Точки шестиугольника, лежащія на линіи PZ, получаются отъ пересѣченія перпендикуляровъ, возставленныхъ изъ найденныхъ нижнихъ точекъ, съ линіей PZ (можемъ получить ихъ и по средствамъ масштаба высотъ). Остается отыскать еще двѣ точки (1 и 4). Проведемъ въ прямоугольникѣ NMPZ діагонали. Черезъ центръ прямоугольника проведемъ линію, перспективно параллельную линіямъ NM и PZ до

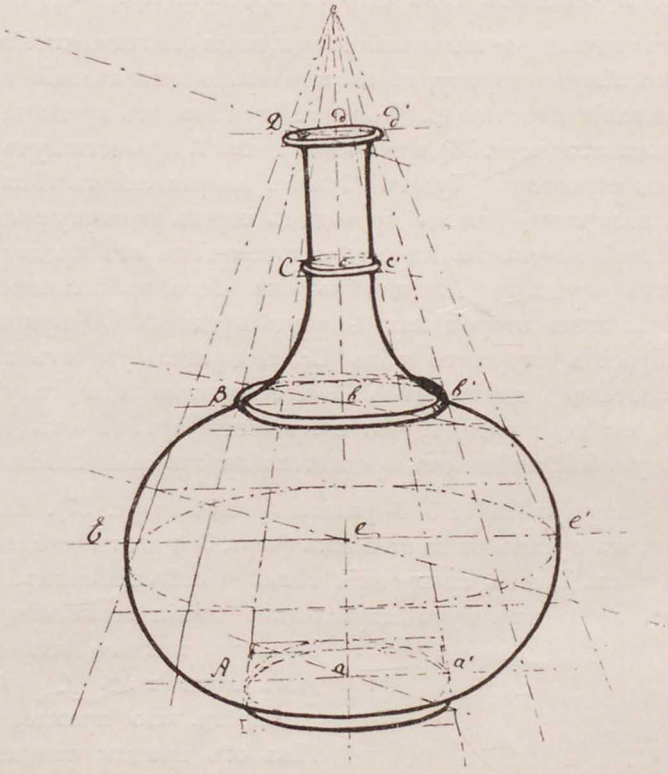


Чертежъ 33.

пересѣченія ея съ линіями NP и MZ въ точкахъ 1 и 4. Всѣ полученныя точки соединимъ и получимъ шестиугольникъ въ перспективѣ (т.-е. основаніе призмы). Всѣ точки шестиугольника соединяемъ прямыми съ f′, которыя при пересѣченіи съ линіями d″, c″, b″, a″, идущими въ f, даютъ точки дальняго шестиугольника.

Построить перспективу тѣла вращенія. На чертежѣ 33 представлено тѣло вращенія (графинъ) въ геометралѣ. Для точнаго построенія въ перспективѣ профиля этого тѣла, разсѣкаемъ его горизонтальными плоскостями (чѣмъ больше плоскостей сѣченія, тѣмъ точнѣе получится профиль даннаго тѣла въ перспективѣ). Такъ какъ въ сѣченіи получаются окружности, то и вся задача сводится къ отысканію перспективъ этихъ окружностей. На нашемъ рисункѣ взяты сѣченія наименьшаго діаметра Cc′, наибольшаго Ee′ и сѣченіе промежуточное Bb′. Перенесемъ мѣсто дѣйствія на картину (черт. 34). Картина взята произвольной величины. Даны: горизонтъ и мѣсто для основанія тѣла (a). Въ точкѣ a возстановимъ перпендикуляръ и на него нанесемъ

съ плана съ вертикальной оси вращенія всѣ дѣленія (вертикальную ось съ плана можно перенести на картину по средствамъ расширительнаго масштаба). Точки a, e, b, c, d суть перспективы центровъ для будущихъ окружностей сѣченія. Такъ какъ діаметры окружностей намъ извѣстны, то по способу расширительнаго масштаба строимъ перспективы этихъ окружностей и, проведя къ нимъ касательныя линіи, получимъ перспективу заданнаго тѣла.



Чертежъ 34.

О ПОСТРОЕНІИ ТѢНЕЙ.

Источникомъ свѣта будемъ считать свѣтъ естественный—солнце. Такъ какъ солнце по отношенію къ зрителю можетъ занимать разныя положенія, то мы возьмемъ только три главныхъ положенія и на нихъ приведемъ примѣры построенія тѣней.

Условныя обозначенія. Солнце обозначать будемъ S (большое), проекцію солнца—s (малое). Лучи, идущіе изъ солнца, условимся принимать подъ $\angle$ 45° къ предметной плоскости (хотя отъ этого могутъ быть отступленія). Такъ какъ лучи солнца мы принимаемъ подъ $\angle$ 45°, то солнце находится отъ своей проекціи на разстояніи, равномъ разстоянію зрителя до картины.

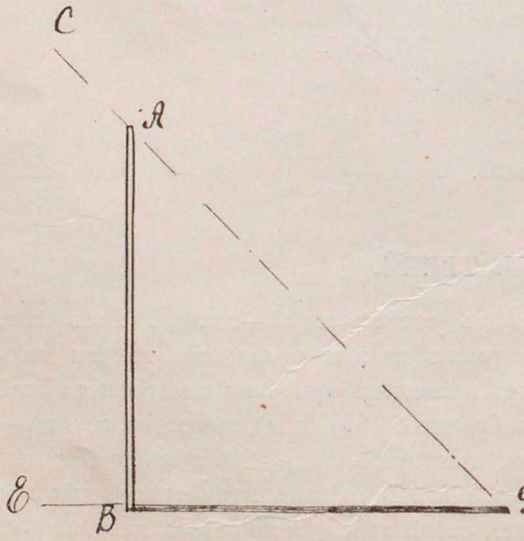
Общій законъ построенія тѣней. Тѣнь отъ любого предмета опредѣляется двумя лучами: одинъ, идущій изъ проекціи солнца s черезъ основаніе предмета, даетъ направленіе тѣни, а второй, идущій изъ солнца S черезъ вершину предмета, отсѣкаетъ величину тѣни.

Примѣчаніе. Проекція солнца всегда находится на горизонтѣ.

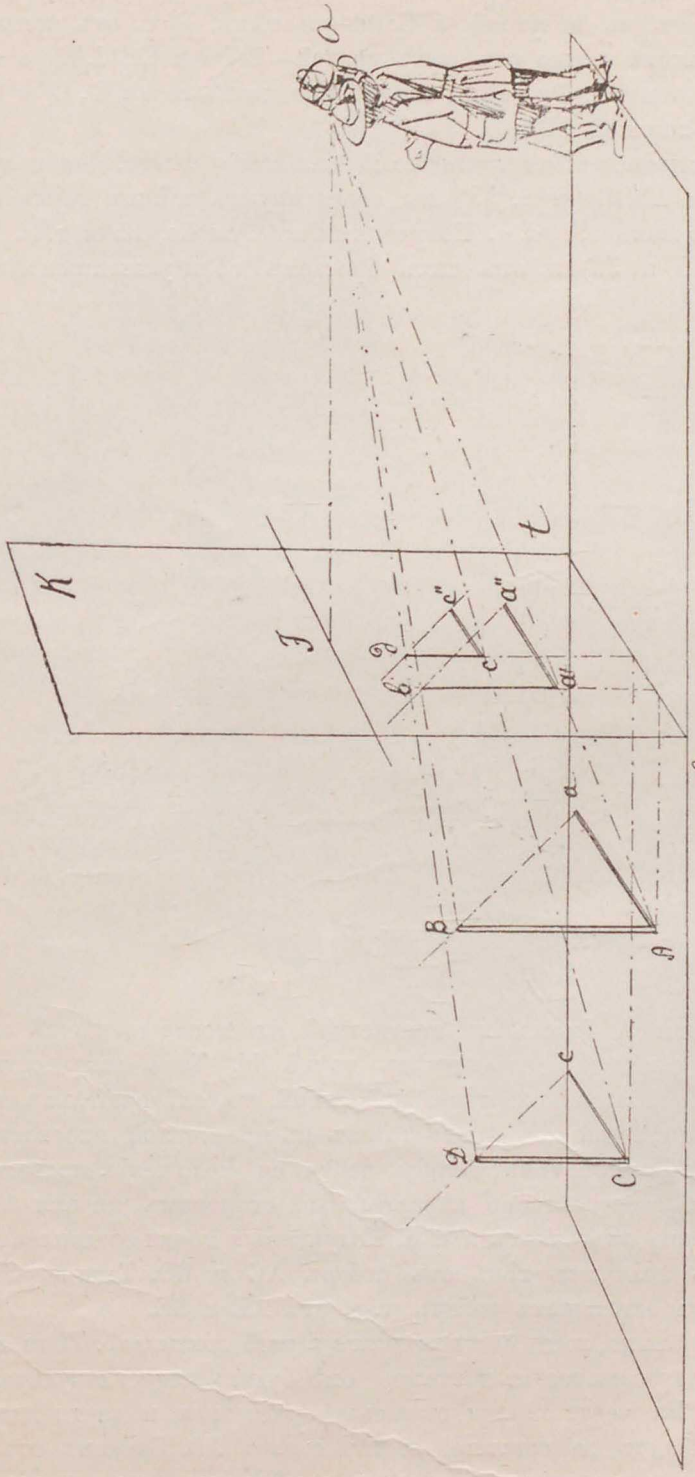
Чертежъ 35 (пояснительный). AB —предметъ; ED —лучъ, проведенный изъ проекціи солнца черезъ основаніе предмета; CD—лучъ, идущій изъ солнца черезъ вершину предмета. Пересѣченіе лучей даетъ тѣнь BD отъ предмета AB.

Разсмотримъ сначала *1-ое положеніе солнца, когда оно находится сбоку отъ зрителя*— по правую или по лѣвую сторону, и, слѣдовательно, направленіе тѣней будетъ параллельно линіи основанія картины et. Чтобы найти тѣнь отъ предмета AB, находящагося на предметной плоскости (черт. 36), нужно изъ точки A провести лучъ параллельно линіи основанія картины et, который будетъ служить направленіемъ тѣни отъ предмета AB. Для опредѣленія величины тѣни мы проводимъ черезъ вершину предмета B лучъ подъ $\angle$ 45° къ предметной плоскости. Aa есть искомая тѣнь отъ предмета AB. На картинѣ K зритель увидитъ предметъ AB и тѣнь отъ него въ положеніи, обозначенномъ буквами a′ba″. Если взять второй какой-нибудь предметъ CD при такомъ же положеніи солнца и отбросить отъ него тѣнь Cc, то зритель увидитъ на картинѣ изображеніе c′dc″, параллельное изображенію CDc. Разсматривая картину и полученныя на ней изображенія, мы ясно видимъ, что и предметы и тѣни отъ нихъ геометрально параллельны между собой, а тѣни отъ предметовъ параллельны линіи основанія картины.

Задача. Отбросить тѣнь отъ 6-гранной призмы (черт. 37). Каждое вертикальное ребро призмы будемъ принимать за столбикъ (черт. 35) и отъ каждаго такого столбика будемъ находить тѣни. Законъ построенія тѣней намъ извѣстенъ. Черезъ основанія всѣхъ столбиковъ проводимъ лучи параллельно линіи основанія картины, а черезъ вершины каждаго изъ столбиковъ проводимъ лучи подъ $\angle$ 45° къ предметной плоскости. Но прежде, чѣмъ опредѣлить тѣнь отъ призмы на предметной плоскости, нужно найти линію отдѣла свѣта отъ тѣни на самой призмѣ (т.-е. найти собственную тѣнь призмы). Глядя на чертежъ, мы ясно видимъ, что солнце находится по лѣвую сторону отъ зрителя, и, слѣдовательно, грань призмы AaKk будетъ освѣщена, а по грани KkEe свѣтъ будетъ скользить (лучи идутъ параллельно грани), слѣдовательно, она будетъ въ полутонѣ. Грань EeDd будетъ въ тѣни, какъ противолежащая свѣту, и, слѣдовательно, отъ этой грани упадетъ тѣнь на плоскость. То же произойдетъ и со второй (задней) половиной призмы: AaBb будетъ



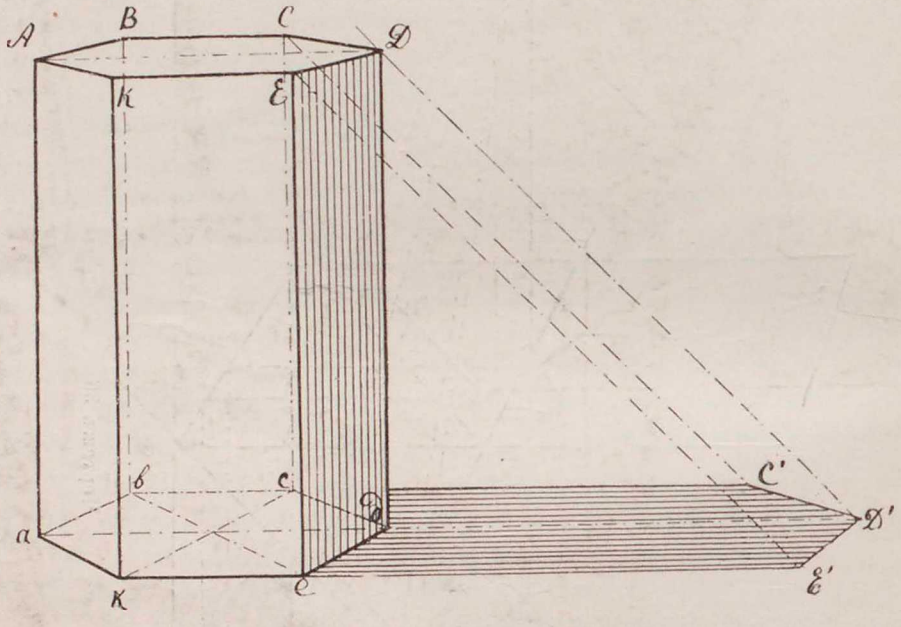
Чертежъ 35.



Чертежъ 36.

въ свѣту, BbCc будетъ въ полутонѣ, а CcDd—въ тѣни. Тѣнь отъ призмы на предметную плоскость ляжетъ только отъ двухъ граней—EeDd и CcDd. E′e есть тѣнь отъ ребра Ee, D′d—тѣнь отъ Dd, C′c—тѣнь отъ Cc. Соединивъ точки E′, D′ и C′ прямыми, получимъ тѣнь отъ ломаной CDE.

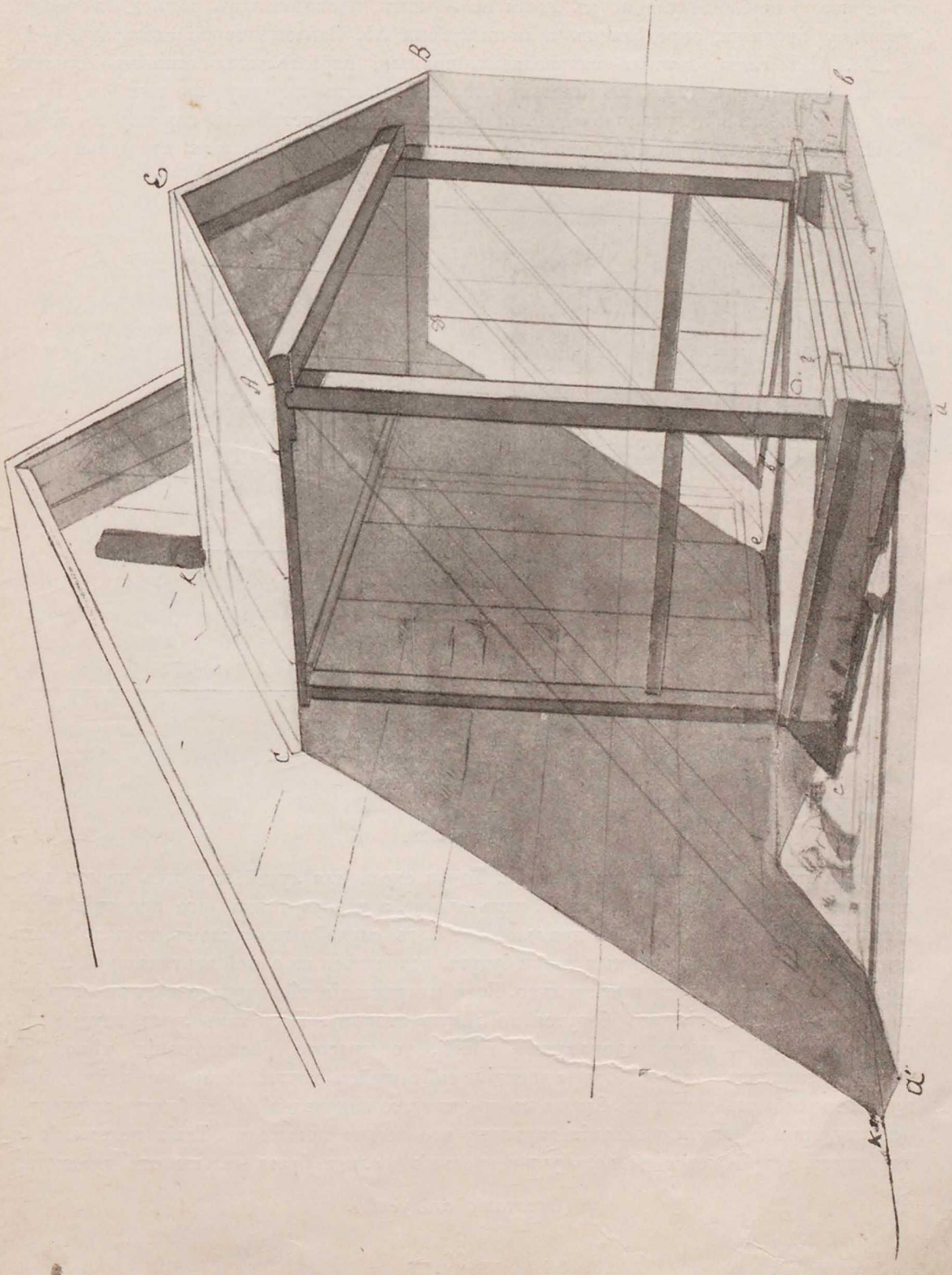
Примѣръ на построеніе тѣни при первомъ положеніи солнца. Для полученія тѣни отъ навѣса крыльца ABDC (черт. 38) мы проектируемъ всѣ эти точки на предметную плоскость въ точкахъ a, b, d, c. Полученныя высоты Aa, Bb и т. д. принимаемъ за столбики (черт. 35 и 36) и отъ нихъ бросаемъ тѣни указаннымъ выше спосо-



Чертежъ 37.

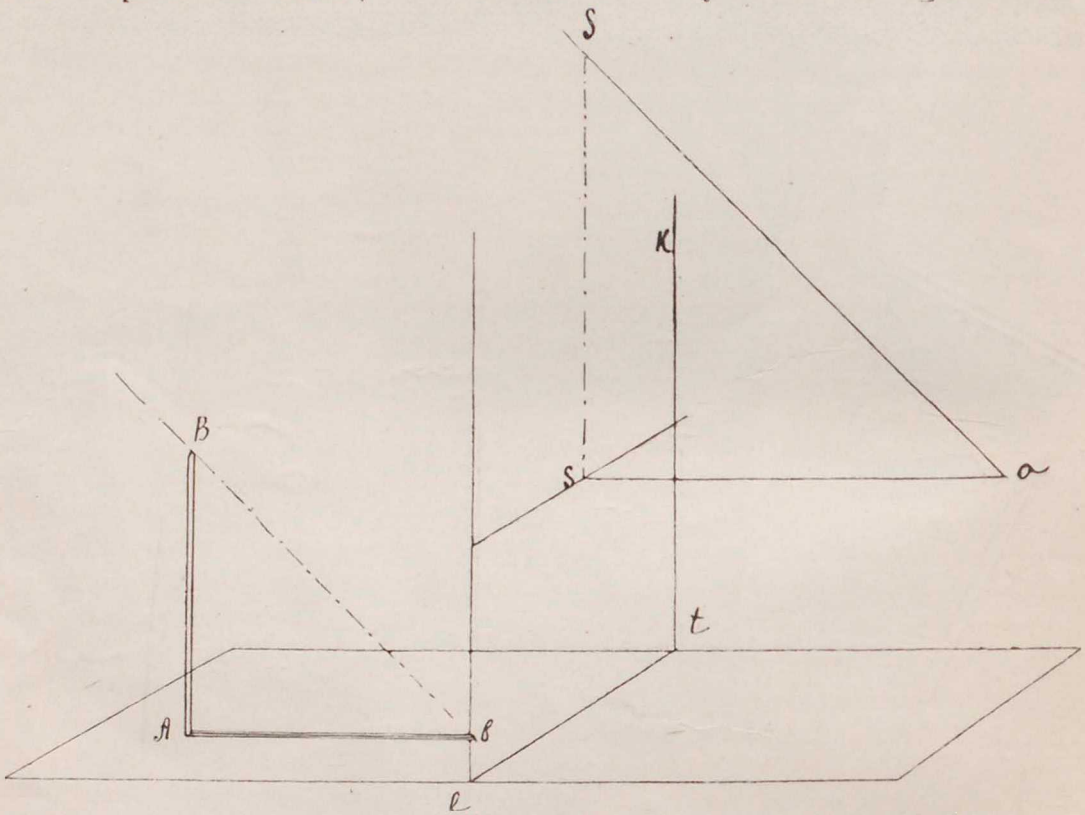
бомъ. Тѣнь отъ точки A будетъ на предметной плоскости въ точкѣ a′, тѣнь отъ точки B будетъ на площадкѣ крыльца въ точкѣ b′. Такъ какъ остальныя двѣ точки крыльца C и D покоятся на вертикальной стѣнѣ, то, слѣдовательно, тѣнь будетъ направляться непосредственно отъ этихъ точекъ къ предметной плоскости. Куда же именно направить линіи этой тѣни? Чтобы найти ея положеніе, проводимъ черезъ точки a′ и b′ прямыя, перспективно параллельныя сторонамъ крыши AC и BD до встрѣчи ихъ со стѣною въ точкахъ k и e. Полученныя точки соединяемъ съ C и съ D; такимъ образомъ получимъ тѣнь отъ реберъ AC и BD. Такимъ же способомъ находится тѣнь и отъ остальныхъ реберъ, т.-е. отъ AE и BE.

II-ое положеніе солнца, когда оно находится передъ зрителемъ. Тѣни при второмъ положеніи солнца направляются къ зрителю,—онѣ будутъ перпендикулярны къ линіи основанія картины. На черт. 39 представлены предметная и картинная плоскости. На предметной плоскости за картиной стоитъ столбъ AB. Бросимъ отъ него тѣнь. Такъ какъ солнце находится передъ зрителемъ, то тѣнь отъ этого столба направится



Чертежъ 38.

къ зрителю перпендикулярно къ линіи et. Лучомъ, проведеннымъ подъ ∠ 45° черезъ вершину предмета, опредѣляемъ величину тѣни Ab. Найдемъ точки схода лучей Ab и Bb. Изъ глаза зрителя направляемъ прямыя, параллельныя даннымъ лучамъ. Лучъ, идущій изъ глаза параллельно Ab, пересѣчетъ картину въ точкѣ s, лежащей на горизонтѣ, а лучъ, проведенный параллельно Bb, встрѣтитъ картину въ точкѣ S. Изъ чертежа мы видимъ, что обѣ точки этихъ лучей лежатъ въ одной плоскости и на одной вертикальной линіи. Точка схода для лучей, идущихъ черезъ вершины предметовъ, есть не что иное, какъ солнце, а вторая точка—его проекція. Если взять солнце не прямо передъ зрителемъ, а подъ случайнымъ угломъ, то и во всѣхъ этихъ случаяхъ обѣ названныя точки будутъ находиться на одной вертикальной линіи. Проекція солнца берется произвольно. Если направленіе тѣни нужно получить вправо, то солнце и проекція его берутся по лѣвую сторону. Такъ какъ лучи, идущіе изъ проекціи солнца, даютъ направленіе тѣней, то красота расположенія тѣней на картинѣ зависитъ отъ выбора проекціи свѣтящейся точки. Если проекцію свѣтящейся точки взять слишкомъ близко къ предмету, то направленіе тѣни будетъ почти перпендикулярно къ линіи основанія картины, что весьма невыгодно. Такія положенія въ картинахъ встрѣчаются рѣдко. Лучше проекцію солнца брать дальше отъ предмета.



Чертежъ 39.

(Окончаніе слѣдуетъ).

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

ОЧЕРКЪ ВОСЬМОЙ.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Мы видѣли (очеркъ VI, стр. 74), что средневѣковыя, византійскія традиціи держались въ Венеціи дольше, чѣмъ въ остальной Италіи. Венеціанское искусство вступаетъ на новый, самостоятельный путь лишь въ концѣ XV вѣка, въ лицѣ братьевъ *Беллини, Джентиле* и *Джованни,* сыновей *Джакопо,* о которомъ мы уже упоминали на своемъ мѣстѣ.

Но позднѣе возникшее венеціанское искусство очень быстро развилось, и въ XVI столѣтіи мы видимъ уже Венецію соперничающей съ Флоренціей и Римомъ. Когда же, къ концу этой эпохи, начался въ Италіи повсемѣстный упадокъ художественнаго творчества и воцарились подражательность и манерность, Венеція одна являетъ намъ зрѣлище большого, живого искусства.

Первыя произведенія Джентиле Беллини показываютъ намъ еще не самостоятельнаго художника, находящагося отчасти подъ вліяніемъ своего отца, Джакопо, отчасти—старыхъ падуанскихъ мастеровъ; рисунокъ его очень сухъ и жестокъ, композиція торжественна и однообразна, общій характеръ письма—суровый. Но затѣмъ съ нимъ происходитъ какая-то перемѣна, вызванная, быть можетъ, вліяніемъ прибывшаго изъ Фландріи художника *Антонелло ди Мессина*, поразившаго Венецію техникой примѣненія масляныхъ красокъ и толкнувшаго мѣстныхъ художниковъ на путь колористическихъ изысканій. Какую бы роль ни отводить Антонелло, фактъ тотъ, во всякомъ случаѣ, что съ этого времени именно начинается тяготѣніе Венеціи, въ противоположность Флоренціи и Риму, къ чисто красочному искусству, чѣмъ и опредѣлилась ея роль въ общемъ развитіи итальянской живописи.

Въ новомъ стилѣ написаны Джентиле Беллини нѣсколько превосходныхъ, очень жизненныхъ портретовъ венеціанскихъ дожей, портретъ султана Магомета, привезенный имъ изъ Турціи, а также рядъ картинъ, воспроизводящихъ жизнь современной ему Венеціи.

Младшій сынъ Джакопо—Джованни Беллини—превосходитъ, конечно, своего брата силою и широтою своего дарованія. Въ началѣ своей дѣятельности онъ подчиняется вліянію Мантеньи, до такой степени иногда, что нѣкоторыя его картины приписывались кисти великаго падуанца и наоборотъ: тотъ же рѣзкій, чеканный рисунокъ, тѣ же композиціонные мотивы. Къ этому періоду относится «Дѣва и мертвый Христосъ» (рис. 76). Позднѣе мастеръ выходитъ на самостоятельный путь и вырабатываетъ собственный стиль: контуры смягчаются, сглаживаются, позы, движенія

теряютъ свою рѣзкость, округляются; композиція дѣлается болѣе изящной; пейзажные фоны пріобрѣтаютъ все большее значеніе. Беллини становится художникомъ Мадоннъ, нѣжныхъ, чистыхъ и спокойныхъ, окруженныхъ изящными ангелами-музыкантами. Въ этихъ прекрасныхъ образахъ, несмотря на нѣжность и мягкость ихъ, нѣтъ той слащавости и манерности, которыя такъ шокируютъ въ произведеніяхъ Перуджино, напр.: талантъ венеціанскаго мастера слишкомъ серьезенъ, и персонажи его всегда искренни.

Доживъ до 88-ми лѣтъ, Джованни Беллини присутствовалъ самъ при расцвѣтѣ той великой школы, родоначальникомъ которой онъ можетъ по справедливости считаться.

Карпаччьо принадлежитъ къ той же школѣ: сравненіе картинъ этого мастера, посвященныхъ изображенію жизни родного города, съ подобными же произведеніями Джентиле Беллини обнаруживаетъ быстрый ходъ развитія венеціанскаго искусства. Старшій Беллини анекдотиченъ: главная цѣль, которую онъ преслѣдуетъ,— возможно яснѣе воспроизвести какой-нибудь историческій эпизодъ; стремясь къ вѣрности и полнотѣ передачи, онъ недостаточно обращаетъ вниманіе на чисто живописную сторону проблемы, принося въ жертву требованія эстетики тому, что онъ считалъ истиннымъ. Его картины поэтому носятъ скорѣе характеръ историческихъ документовъ.

Рис. 76. Богородица и мертвый Христосъ. Джованни Беллини.

Но Карпаччьо—прежде всего живописецъ; правда, онъ живописецъ эпикъ, но, пересказывая легенды и событія венеціанской исторіи, онъ стремится заинтересовать, поразить и очаровать зрителя прелестью красокъ, разнообразіемъ позъ и выраженій, сложностью и изяществомъ композиціи; какъ истинный поэтъ, Карпаччьо преображаетъ явленія, придаетъ имъ прелесть сказочности. Есть нѣчто общее въ этомъ отношеніи между Карпаччьо и флорентійскими художниками-разсказчиками—Беноццо Гоццоли и Гирландайо. Подобно имъ, Карпаччьо—вполнѣ свѣтскій художникъ: онъ пишетъ религіозные сюжеты, но трактуетъ ихъ уже не въ религіозномъ духѣ; въ немъ нѣтъ и слѣда средневѣковой церковности, и все искусство его вполнѣ жизнерадостное и мірское.

Идя дальше по этому пути, окончательно уже порвалъ съ прошлымъ геніальный *Джьорджьоне,* на котораго значительное вліяніе, по свидѣтельству Вазари, оказалъ Леонардо да-Винчи. Въ лицѣ Джьорджьоне духъ Возрожденія, духъ новаго язычества, окончательно завоевываетъ венеціанское искусство. Однако, одно изъ первыхъ его произведеній, Мадонна въ церкви въ Кастельфранко (рис. 77), показываетъ намъ какъ-будто вѣрнаго ученика Беллини: то же спокойствіе, та же таинственная тишина

разлиты во всей картинѣ, то же нѣжное выраженіе лица Мадонны. Но въ этомъ лицѣ замѣчается, однако, нѣчто новое по сравненію съ образами Беллини: какая-то чувственная прелесть, столь характерная для всего позднѣйшаго творчества Джьорджьоне, овѣяннаго утонченнымъ эротизмомъ. Къ сожалѣнію, дошедшія до насъ достовѣрныя произведенія мастера (умершаго 34-хъ лѣтъ) очень немногочисленны: лучшія среди нихъ— такъ наз. «Концертъ», «Венера» и «Гроза», или, какъ нѣкоторые называютъ эту картину, «Семья художника». Что изображаетъ это послѣднее произведеніе—въ сущности неважно, ибо здѣсь главную роль играютъ вовсе не персонажи, а пейзажъ, первый самостоятельный пейзажъ итальянской живописи; такой красочной гармоніи, теплой, ласкающей, искусство Венеціи еще не знало; впрочемъ, и въ остальной Италіи мы не нашли бы въ ту эпоху ничего равнаго по колориту.

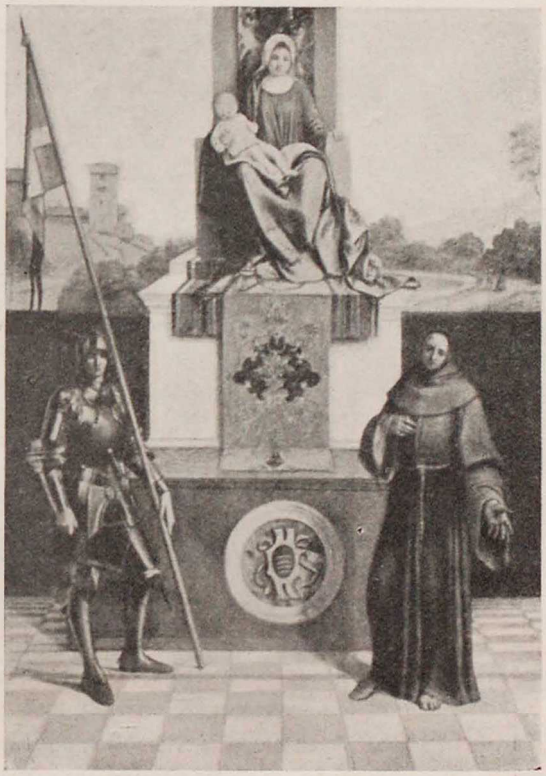


Рис. 77. Мадонна Кастельфранко. Джьорджьоне.

Отдѣльно стоитъ въ итальянскомъ искусствѣ и «Венера» Джьорджьоне. Нагота Корреджо болѣе пикантна и шаловлива, формы тиціановскихъ богинь болѣе пышны и роскошны, но никогда итальянская живопись не достигала такого изящества, такой утонченной, одухотворенной, можно сказать, чувственности, какъ въ этомъ женскомъ тѣлѣ. Такими же достоинствами отмѣченъ поэтичный «Деревенскій концертъ» (рис. 78) одно изъ послѣднихъ произведеній мастера.

Джьорджьоне оказалъ очень значительное вліяніе на *Тиціана*. Громадная, сверхчеловѣческая почти плодовитость, долгая жизнь (онъ умеръ 97-ми лѣтъ), до конца своей заполненная творчествомъ, сила и разнообразіе этого творчества обезпечили Тиціану славу величайшаго художника Венеціи; въ его лицѣ венеціанское искусство Возрожденія достигло своего расцвѣта, ибо въ немъ необычайно счастливо сочетались: благородный рисунокъ Флоренціи, строгое композиціонное мастерство Рима и пламенный колоритъ Венеціи. Онъ одно время подпалъ подъ сильное вліяніе Микель-Анджело, но присущіе ему вкусъ и чувство мѣры спасли его отъ той манерности, отъ тѣхъ преувеличеній, которые погубили большинство послѣдователей творца сикстинскихъ фресокъ. Но, съ другой стороны, раскрывая передъ зрителемъ невиданный дотолѣ міръ красочныхъ гармоній, Тиціанъ все же, какъ истинный представитель высокаго Возрожденія, оставался художникомъ пластическихъ формъ и ясныхъ,

ритмичныхъ композиціонныхъ построеній. Геній Тиціана съ одинаковой почти силой проявился и въ религіозной живописи, и въ живописи свѣтской на миѳологическія темы, и въ портретѣ.

Рис. 78. Концертъ. Джьорджьоне.

Изъ его религіозныхъ картинъ лучшія: «Христосъ съ динаріемъ», «Успеніе Дѣвы Маріи» (рис. 79), создавшая ему громкую славу, ибо въ ней сочетались, какъ писали современники, «величіе Микель-Анджело, прелесть Рафаэля и колоритъ самой природы»; затѣмъ идутъ позднѣе написанныя «Положеніе во гробъ», «Мадонна Пезаро» и др. (рис. 80). И та же кисть, съ той же свободой, съ той же силой и искренностью пишетъ миѳологическія картины, насыщенныя чувственностью и эротикой, дивные гимны тѣлу и радостямъ земнымъ. Чувство стиля, ясный, спокойный, радостный, немного торжественный тонъ свойственны и Тиціану-портретисту; но въ то же время онъ реалистъ въ изображеніи своихъ современниковъ; онъ ищетъ сходства, воспроизводитъ всѣ индивидуальныя особенности модели съ проникновеніемъ глубокаго психолога и одаряетъ жизнью ихъ образы. И все же на примѣрѣ Тиціана ясно видна справедливость извѣстнаго изреченія: кого бы ни писалъ портретистъ, онъ всегда пишетъ въ сущности лишь самого себя. Дѣйствительно, несмотря на все разнообразіе типовъ, созданныхъ Тиціаномъ, всѣ портреты его осіяны какимъ-то особымъ благородствомъ, свойственнымъ, конечно, самому художнику (рис. 81).

Слава и вліяніе Тиціана еще при жизни его были громадны: «всѣ князья, ученые и видные люди, посѣщающіе Венецію, навѣщаютъ непремѣнно Тиціана,—пишетъ Вазари,—ибо онъ былъ не только великимъ художникомъ, но и истиннымъ кавалеромъ».

Изъ многочисленныхъ учениковъ Тиціана нужно отмѣтить *Паоло Веронезе*, жизнерадостнаго художника, чарующаго колориста, блестящаго декоратора, характернаго представителя Венеціи конца XVI в., веселой и богатой, гдѣ жизнь текла среди вѣчныхъ празднествъ. Веронезе написалъ довольно много картинъ на религіозные сюжеты, но и эти произведенія его лишены всякаго религіознаго чувства: «Бракъ въ Канѣ Галилейской», «Тайная Вечеря» для него лишь предлогъ для изображенія роскошныхъ пировъ, великолѣпныхъ зданій, богатой толпы современниковъ въ блестящихъ одеждахъ. Лучшія творенія Веронезе—аллегорическія фрески, украшающія Дворецъ

дожей въ Венеціи. Здѣсь художникъ создалъ дѣйствительно ликующій гимнъ въ честь прекрасной царицы Адріатики.

Позднѣе (уже въ XVII в.) еще дальше пошелъ по этому пути *Тьеполо*, послѣдній великій венеціанецъ.

Изъ мастерской Тиціана вышелъ также *Тинторетто*, чье геніальное искусство знаменуетъ собою наступленіе новой художественной эпохи, возникновеніе новаго стиля, бурнаго, патетическаго Барокко, пришедшаго на смѣну величественному, созерцательному стилю Возрожденія.

За исключеніемъ Венеціи, во всей остальной Италіи къ концу XVI в. и началу XVII в. наблюдается упадокъ творчества. За геніями пошли подражатели, эпигоны. Эпоха эта дала рядъ талантливыхъ художниковъ, но ни одного мірового генія, равнаго творцамъ предшествующаго періода. Возникла школа эклектиковъ, во главѣ съ братьями *Караччи*, образовавшими въ Болоньѣ Академію, гдѣ стремились къ созданію единаго общаго стиля путемъ сочетанія отдѣльныхъ качествъ великихъ художниковъ: лозунгомъ здѣсь былъ—рисунокъ римлянъ, свѣтотѣнь венеціанцевъ, колоритъ ломбардцевъ, плодовитость Микель-Анджело, естественность Тиціана, золотистыя краски Корреджо и симметрія Рафаэля. Противъ эклектиковъ выступила вскорѣ школа натуралистовъ, талантливѣйшимъ представителемъ которой нужно считать *Каррваджо*. Натуралисты стремились вновь сблизить искусство съ жизнью; они боролись во имя правды, хотя и понятой очень условно, съ установленными законами классической красоты. Побѣда, въ концѣ концовъ, склонилась на сторону академистовъ.

Рис. 79. Успеніе Богородицы. Тиціанъ.

ОЧЕРКЪ ДЕВЯТЫЙ.

ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

I.

Въ то время, какъ Италія съ трудомъ еще освобождалась отъ византійскихъ традицій и постепенно лишь вступала на самостоятельный путь, на сѣверѣ Европы, въ Нидерландахъ, на порогѣ XV вѣка явилось произведеніе, открывшее собою новую эру искусства.

Рис. 80. Мадонна съ кроликомъ. Тиціанъ.

Мы обыкновенно принимаемъ за аксіому, что внезапныхъ переворотовъ въ искусствѣ не бываетъ, и что всякое произведеніе, какъ бы ни казалось оно намъ оригинальнымъ и новымъ, все же подготовлено въ дѣйствительности усиліями и достиженіями многихъ предшественниковъ. Въ данномъ случаѣ, однако, предшественниковъ этихъ мы не находимъ и принуждены, слѣдовательно, принять, что до появленія алтарнаго образа братьевъ *Губерта* и *Яна Ванъ Эйкъ*, въ Гентскомъ соборѣ, живописи въ Сѣверной Европѣ не было. Мы знаемъ, съ другой стороны, что Губерту который былъ гораздо старше своего брата, было уже около семидесяти лѣтъ, когда онъ писалъ эту картину, доконченную Яномъ. Гдѣ же раннія его созданія? У насъ ихъ нѣтъ. До братьевъ Ванъ Эйкъ у насъ вообще нѣтъ ничего, кромѣ миніатюръ и рѣдкихъ разрозненныхъ образцовъ фресковой живописи. И, однако, нужно признать, разсматривая произведенія Ванъ Эйкъ и ихъ ближайшихъ послѣдователей, что въ эту эпоху Нидерланды могли бы сыграть по отношенію къ Италіи роль учителя. Но это продолжалось недолго.

Стили братьевъ Ванъ Эйкъ очень различны: Губертъ еще тяготѣетъ къ торжественному декоративному стилю средневѣковья, съ которымъ его младшій братъ порываетъ окончательно, впадая даже въ его противоположность, въ мелочность и кропотливость. Общее у братьевъ: яркость красокъ и стремленіе къ реализму; реализмъ этотъ проникаетъ и всю ихъ школу, которая не ставитъ себѣ другихъ цѣлей, кромѣ возможно точнаго воспроизведенія окружающаго. Въ этой области братья Ванъ Эйкъ пошли значительно дальше итальянскихъ реалистовъ кватроченто. Чисто опытнымъ,

вѣроятно, путемъ и Губертъ и Янъ постигаютъ законы перспективы и строятъ вполнѣ правильно третье измѣреніе пространства; фигуры ихъ выпуклы до иллюзорности. Такихъ результатовъ при передачѣ дѣйствительности братья Ванъ Эйкъ могли достигнуть лишь благодаря развитію ими техники примѣненія масляныхъ красокъ, которыя были извѣстны, однако, и до нихъ. Сверкающія краски Ванъ Эйковъ не утратили своей прелести и до сихъ поръ. Конечно, проблема освѣщенія ими не ставится еще, но все же ихъ картины—не раскрашенныя рисунки, подобно миніатюрамъ, но чисто живописныя произведенія. Произведенія Яна Ванъ Эйкъ довольно многочисленны: онъ писалъ портреты, картины на религіозные сюжеты, жанровыя картины (до насъ не дошедшія); техника его письма почти всегда поразительна, воспроизведеніе различныхъ предметовъ—одеждъ, мѣховъ, драгоцѣнностей, цвѣтовъ, травъ и деревъ—совершенно, лица изучены до мельчайшихъ подробностей. Но какихъ-нибудь чувствъ не ищите въ этихъ произведеніяхъ. Онъ пишетъ Адама и Еву, нисколько, повидимому, не думая о религіозномъ значеніи этихъ образовъ: они ему служатъ лишь предлогомъ для изображенія двухъ обнаженныхъ тѣлъ, очень некрасивыхъ къ тому же, такихъ, какія были у скопированной имъ натуры. Безъ всякихъ измѣненій онъ съ протокольной точностью воспроизвелъ всѣ недостатки кожи, всѣ неправильности сложенія, какія онъ наблюдалъ. Итальянскіе реалисты кватроченто ужаснулись бы передъ такой неприкрашенной правдой, ибо реализмъ ихъ всегда умѣрялся и сдерживался соображеніями стиля (рис. 82, 83, 84 и 85).

Подъ вліяніемъ братьевъ Ванъ Эйкъ и спеціально младшаго, Яна, образовалась цѣлая школа крупныхъ художниковъ, которые, однако, въ чисто живописномъ отношеніи представляютъ по отношенію къ двумъ геніальнымъ братьямъ скорѣе регрессъ, чѣмъ прогрессъ. Прошло еще очень много времени, пока въ Нидерландахъ явился второй колоссъ, равный Яну Ванъ Эйкъ.

Рис. 81. Портретъ человѣка съ перчаткой. Тиціанъ.

Рожеръ Ванъ деръ Вейденъ по техникѣ своего письма напоминаетъ Яна Ванъ Эйкъ, но творчество его одушевле, но искреннимъ религіознымъ чувствомъ. Его кистью водятъ, очевидно, благочестивыя намѣренія: онъ хочетъ растрогать, потрясти. И онъ, конечно, реалистъ, но, въ то время какъ Ванъ Эйкъ, всегда спокойный, немного даже холодный, старательно, повидимому, избѣгалъ изображенія страданій, рѣзкихъ душевныхъ эффектовъ, Рожеръ Ванъ деръ Вейденъ, напротивъ, изображая крестныя страданія Христа или Саломею, всегда подчеркиваетъ цѣлымъ ря-

домъ реалистическихъ подробностей моментъ драматическій. Воспроизводимое нами произведеніе Рожера (рис. 86) относится еще къ той эпохѣ, когда онъ слѣдовалъ Ванъ Эйку.

Гуго Ванъ деръ Гоесъ—быть можетъ самый значительный изъ тѣхъ художниковъ, творчество которыхъ сложилось подъ прямымъ или косвеннымъ вліяніемъ Ванъ

Рис. 82. Играющіе ангелы. Губертъ и Янъ Ванъ Эйкъ.

Рис. 83. Поющіе ангелы. Губертъ и Янъ Ванъ Эйкъ.

Эйковъ. Лучшее его произведеніе—алтарная картина, написанная имъ по заказу итальянца Портинари, агента герцоговъ Медичи. Эта картина произвела при своемъ появленіи во Флоренціи громадное впечатлѣніе на художниковъ и знатоковъ; впрочемъ, въ Италіи въ то время высоко цѣнили произведенія нидерландскихъ художниковъ, и, въ частности, Рожеръ Ванъ деръ Вейденъ былъ принятъ здѣсь съ большимъ почетомъ. Поразила флорентійцевъ колористическое мастерство Гоеса, явившагося въ этой области піонеромъ: въ немъ нѣтъ той пестроты, которая такъ непріятна намъ у многихъ старыхъ мастеровъ; тона его сведены къ гармоничнымъ сочетаніямъ путемъ умѣлыхъ сопоставленій, не исключающихъ, однако, рѣзкихъ контрастовъ.

Поразилъ флорентійцевъ и эффектъ освѣщенія, введенный впервые Гоесомъ: источникомъ свѣта на картинѣ «Рождества Христа» является само тѣло Божественнаго Младенца. Наконецъ, нужно указать и на то, что Гоесъ первый использовалъ для фона сѣверный, родной пейзажъ, которымъ до тѣхъ поръ, въ погонѣ за блескомъ красокъ, художники пренебрегали. Образы, созданные Гоесомъ, обнаруживаютъ въ немъ лирика, въ противоположность патетическому Ванъ деръ Вейдену. Въ особенности хороши его женскія фигуры, первыя красивыя, изящныя лица нидерландскаго искусства.

Рис. 84. Адамъ. Янъ Ванъ Эйкъ.

Рис. 85. Ева. Янъ Ванъ Эйкъ.

Нѣсколько въ сторонѣ отъ остальныхъ современныхъ ему нидерландскихъ мастеровъ стоитъ *Гансъ Мемлингъ*, ученикъ Рожера Ванъ деръ Вейдена. Реалистическія тенденціи школы забыты совершенно этимъ чисто церковнымъ художникомъ, который, значительно уступая по техникѣ Ванъ Эйку, прельщаетъ насъ главнымъ образомъ мечтательной нѣжностью, тихой ласковостью, которыми дышатъ его образы святыхъ и Мадоннъ. Есть нѣчто общее въ этомъ отношеніи (но только въ этомъ) между Мемлингомъ и нѣкоторыми итальянцами конца кватроченто (Ботичелли, напр.): та же надломленность, болѣзненное нѣсколько изящество, покорная нѣжность... Прелестны его музицирующіе у ногъ Дѣвы ангелы, прелестны и нѣжно склоненныя Мадонны, держащія цвѣты въ тонкихъ длинныхъ пальцахъ. Мемлингъ—нѣсколько однообразный художникъ, но нужно признать его оригинальность и самобытность: все, что онъ дѣлалъ, находилось въ рѣзкомъ противорѣчіи со всѣмъ характеромъ нидерландскаго искусства, здороваго и реалистическаго (рис. 87).

II.

Съ XVI в. самостоятельное вполнѣ до тѣхъ поръ нидерландское искусство начинаетъ подвергаться вліянію итальянскаго: если раньше итальянцы нерѣдко пользовались уроками нидерландцевъ, то съ конца кватроченто въ роли учителей начинаютъ

являться итальянскіе художники: ученіе это состояло въ сущности въ вытѣсненіи средневѣкового стиля—стилемъ Возрожденія. Здѣсь нельзя говорить поэтому о подражаніи нидерландцевъ флорентійскимъ или римскимъ живописцамъ, но о пріобщеніи ихъ къ стилю Возрожденія. Во всѣхъ областяхъ дѣятельности Италія въ ту эпоху стояла во главѣ Европы; она первая и съ наибольшей интенсивностью пережила тотъ процессъ духовнаго обновленія, который знаменуетъ собою Возрожденіе; остальные народы, хотя и работали самостоятельно въ этомъ направленіи, все же пользовались при этомъ тѣми цѣнностями, которыя уже выработала къ тому времени Италія. Доказательствомъ того, что, подвергшись вліянію итальянскаго, нидерландское искусство пріобрѣло многое и не потеряло своей самостоятельности, служитъ тотъ знаменательный фактъ, что оно вновь расцвѣло позднѣе и создало рядъ великихъ произведеній. Вполнѣ естественно, однако, что въ тотъ переходный періодъ, который мы теперь разсматриваемъ, нидерландское искусство находилось словно въ упадкѣ: плоды дружной работы художниковъ надъ усвоеніемъ идей и формъ Возрожденія выросли только позднѣе. Лишь слѣдующія поколѣнія сумѣли вполнѣ использовать достигнутые результаты; отцы же ихъ, въ которыхъ принципы Возрожденія враждовали и боролись еще съ средневѣковымъ духомъ, не могли дать ничего равноцѣннаго твореніямъ Ванъ Эйка, Ванъ деръ Вейдена, Ванъ деръ Гоеса, Мемлинга...

Рис. 86. Апостолъ Лука пишетъ портретъ Маріи. Р. Ванъ деръ Вейденъ.

Изъ крупнѣйшихъ художниковъ этой переходной эпохи отмѣтимъ: *Герарда Давида, Квентина Матсейса, Лукаса Ванъ Лейдена, Госсарта Мабюзе, Скорель, Іоакима Патинира.* Увеличиваются самые размѣры картинъ, и, въ связисъ этимъ, мѣняется манера письма: вмѣсто тонкой, мелкой работы, которая знатоками разсматривалась даже въ лупу, мы находимъ теперь широкое письмо; вмѣсто мелочной детализаціи мы видимъ пренебреженіе къ излишнимъ подробностямъ при стремленіи къ выдѣленію главнаго, основного; многочисленныя мелкія фигуры, заполнявшія прежнія картины, замѣняются нѣсколькими крупными фигурами, выдвинутыми къ переднему плану; исчезаетъ скученность группъ, свободно и широко разставляемыхъ теперь; угловатыя, рѣзкія линіи смягчаются и округляются, готическая архитектура дворцовъ и церквей

уступаетъ мѣсто архитектурѣ Возрожденія. Но реализмъ все еще силенъ въ нидерландскихъ художникахъ, и очень часто, несмотря на стремленіе свое подражать благородному стилю Рафаэля или Микель-Анджело, они отказываются приносить въ жертву формальной красотѣ характерность и правду. Что отличаетъ ихъ очень отъ итальянцевъ, это ихъ стремленіе къ пейзажной и жанровой живописи. Правда, такъ сильна власть традиціи, что жанръ и пейзажъ вводятся въ искусство какъ бы контрабандой, подъ религіозной, если можно такъ выразиться, этикеткой: художникъ изображаетъ какой-нибудь эпизодъ Священной исторіи лишь для того, чтобы имѣть предлогъ написать сельскую сцену, лѣсъ, корчму, купцовъ...

Рис. 87. Мадонна. Мемлингъ.

Отдѣльно совершенно отъ перечисленныхъ нами художниковъ переходной эпохи нидерландскаго искусства стоитъ геніальный *Питеръ Брейгель*: въ лицѣ его мы видимъ впервые, что могло дать обновленное нидерландское искусство. Питеръ Брейгель, подобно своимъ товарищамъ, былъ въ Италіи, гдѣ знакомился съ произведеніями Рафаэля, Леонардо, Микель-Анджело; онъ многому у нихъ научился, но использовалъ эти формальныя знанія лишь для воплощенія своихъ образовъ, чувствъ и мыслей, для выраженія того національнаго духа, который былъ въ немъ силенъ. Онъ не увлекся въ Италіи, подобно всѣмъ своимъ соотечественникамъ, миѳологическими и историческими сюжетами, онъ не писалъ Данай, Венеръ, нѣтъ у него и большихъ религіозныхъ картинъ, но все творчество его посвящено жанру и пейзажу; и герой его жанровыхъ сценъ—народъ. По сюжетамъ своимъ картины его часто грубы: почти всегда изображаемый имъ народъ пьянствуетъ, танцуетъ, дерется. Не только Брейгель не опоэтизируетъ своихъ героевъ, напротивъ, онъ впадаетъ часто въ шаржъ, въ карикатуру. Но почти всегда мастерство его чудесно. Брейгель одинаково силенъ и въ рисункѣ, и въ колоритѣ. Рисунокъ его всегда обобщенъ, и стиль, благодаря этому, пріобрѣтаетъ какую-то монументальность, несмотря часто на мелкіе размѣры фигуръ; что касается красокъ его, то сочетанія ихъ такъ изящны, такъ своеобразны, оттѣнки выбраны такъ тонко и изысканно, что, несмотря на завоеванія современнаго импрессіонизма, картины его восхищаютъ и насъ своимъ колоритомъ. Творенія Брейгеля—убѣдительное доказательство того, что судьба произведеній искусства зависитъ исключительно отъ формальнаго ихъ совершенства (рис. 89).

III.

До сихъ поръ мы разсматривали искусство Нидерландовъ въ цѣломъ; теперь, однако, когда мы подошли къ XVII в., намъ придется отличать искусство сѣверной

области—Голландіи отъ искусства южныхъ областей—Фландріи и прослѣдить отдѣльно судьбы Фламандской и Голландской школъ. До сихъ поръ нидерландское искусство было по существу фламандскимъ; художники сѣверныхъ Нидерландовъ были не многочисленны, и живопись ихъ по характеру своему не отличалась ничѣмъ отъ живописи фламандской; но съ распаденіемъ первоначальныхъ Нидерландовъ и съ возникновеніемъ Голландскаго государства появилась и быстро стала развиваться Голландская школа живописи, рѣзко отличающаяся отъ Фламандской.

Искусство Фландріи развивалось скачками: возникло оно вмѣстѣ съ геніальными братьями Ванъ Эйкъ; лишь сто лѣтъ спустя, и болѣе, появился новый, равный имъ живописецъ Питеръ Брейгель, и только въ XVII в. послѣднимъ дивнымъ цвѣткомъ распустился геній *Пауля Рубенса*.

О Рубенсѣ можно сказать, какъ и о Брейгелѣ, что онъ былъ глубоко національнымъ художникомъ. И въ то же время онъ, учителями котораго были фламандцы Ванъ Нортъ и Отто Веніусъ, наиболѣе космополитичный и культурный въ общеевропейскомъ смыслѣ художникъ Фландріи. Въ противоположность остальнымъ живописцамъ родной страны—скромнымъ мастерамъ, Рубенсъ, если не по рожденію, то по характеру, по положенію, занятому имъ въ жизни,—блестящій кавалеръ, богатый вельможа, дипломатъ, другъ князей и королей; онъ—всесторонне образованный человѣкъ; онъ путешествовалъ—былъ въ Италіи, во Франціи, въ Испаніи, и итальянскіе мастера оказали на него безусловно очень сильное вліяніе, въ особенности венеціанцы. Жанровыхъ картинъ на сюжеты изъ народной жизни Рубенсъ написалъ сравнительно очень мало, и громадное большинство его произведеній относится къ области религіозной, миѳологической, исторической живописи. По стилю своего творчества Рубенсъ—характерный представитель эпохи Барокко, съ ея бурной страстностью, рѣзкой жестикуляціей, напряженной экспрессіей, нѣсколько театральной пышностью. И все же Рубенсъ—мощная, оригинальная творческая личность, и все же онъ—типичный фламандецъ. Плодовитость его огромна (около 1500 произведеній): мѣтко о немъ выразился французскій критикъ Тэнъ—«Онъ какъ бы облегчалъ себя, создавая міры». Отъ искусства Рубенса вѣетъ дѣйствительно духомъ безграничной свободы; нигдѣ ни малѣйшаго усилія, нигдѣ никакого колебанія. Рано созрѣвъ, Рубенсъ въ сущности затѣмъ уже мало эволюціонировалъ и до самой смерти оставался вѣрнымъ себѣ. Есть, конечно, у него, какъ и у всякаго, хотя бы самаго великаго художника, и слабыя, неудачныя произведенія, но и слабѣйшія изъ нихъ поражаютъ

Рис. 88. Адамъ и Ева. Госсартъ Мабюзе.

Рис. 89. Деревенскій праздникъ. Питеръ Брейгель.

и увлекаютъ непосредственностью и свободой творчества, словно художникъ писалъ ихъ шутя. Но эта легкость и свобода не должны вести насъ въ заблужденіе относительно мастерства художника. Мастерство это, въ дѣйствительности, очень строгое и продуманное, и ничто здѣсь не предоставлено случаю, ни въ отношеніи рисунка, ни въ отношеніи краски. Если все же искусство Рубенса производитъ такое впечатлѣніе, словно художникъ писалъ играя, то это зависитъ отъ громадной техники его, для которой не существовало непреоборимыхъ трудностей.

«Если исключить наиболѣе тонкія и возвышенныя влеченія, у Рубенса было все. Дѣйствительно, въ мірѣ прекраснаго можно найти и два-три ума, ушедшихъ дальше, парившихъ выше, ближе его видѣвшихъ божественный свѣтъ и вѣчную истину. Также и въ мірѣ духовномъ, въ мірѣ чувствъ, видѣній и грезъ, есть глубины, до какихъ спускался лишь Рембрандтъ. Рубенсъ не проникалъ туда, даже не подозрѣвалъ о нихъ. Зато на землѣ онъ властвовалъ, какъ никто другой. Зрѣлище—это его область.... Драмы, страсти, движенія тѣлъ, выраженія лицъ, человѣкъ въ цѣломъ, въ многообразныхъ проявленіяхъ его жизни—все это проходитъ въ его мозгу, усугубляетъ тамъ свои черты, пріобрѣтаетъ могучія формы, разрастается, не идеализируется, но принимаетъ какую-то особенную героическую внѣшность».

Рис. 90. Снятіе съ креста. Рубенсъ.

И дальше: «Рубенсъ—лирикъ, самый лирическій геній изъ всѣхъ художниковъ... Среди другихъ формъ литературы есть одна, героическая, которую принято называть одой.... Вотъ слово для картинъ Рубенса. Онѣ задуманы, исполнены, размѣрены, свѣтлы, какъ лучшія произведенія Пиндара...» (Фромантэнъ, «Старинные мастера»; рис. 90, 91, 92, 93 и 94).

Рубенсъ—высшая точка, которой достигло фламандское искусство. Въ немъ фламандскій геній выразилъ всего себя. Затѣмъ наступилъ упадокъ. Это не значитъ, конечно, что во Фландріи послѣ Рубенса уже не было большихъ художниковъ, крупныхъ и оригинальныхъ талантовъ. Напротивъ, школа Рубенса была богата талантами, и, хотя колоссальная личность учителя наложила свой отпечатокъ на всѣхъ учениковъ, все же именами нѣкоторыхъ изъ нихъ могло бы гордиться искусство всякой другой страны. Если мы говоримъ здѣсь объ упадкѣ, то лишь потому, что, несмотря на талантъ и знанія свои, ученики и послѣдователи Рубенса не въ состояніи уже были создать ничего новаго, но могли только болѣе или менѣе удачно разработать творческое наслѣдіе генія.

Одинъ изъ самыхъ значительныхъ учениковъ Рубенса—*Іордансъ*, мощный, но грубоватый талантъ. Рядомъ съ аристократомъ Рубенсомъ, пишетъ Мутеръ, Іордансъ «производитъ впечатлѣніе плебея». И все его искусство носитъ нѣсколько плебейскій, тяжеловатый характеръ. Рубенсъ влюбленъ былъ въ пышность, въ яркость, въ силу; его люди всегда прекраснотѣлы и мускулисты. Персонажи Іорданса словно оплыли жиромъ; они слишкомъ тучны, слишкомъ здоровы, и душа въ нихъ, повидимому, уже давно уснула. Избыточно здоровы и лошади, и коровы его, а плоды его такъ сочны, что, кажется, кожица ихъ должна сейчасъ лопнуть. Въ особенности любитъ Іордансъ изображать людей, когда они ѣдятъ и пьютъ; всякая пирушка при этомъ

Рис. 91. Автопортретъ. Рубенсъ.

превращается подъ его кистью въ буйную оргію пьяныхъ обжоръ. Многимъ этотъ грубіанъ, не знающій ни въ чемъ мѣры, противенъ даже, но чисто живописныя достоинства его картинъ громадны и ставятъ его въ ряду лучшихъ фламандскихъ художниковъ.

Иной характеръ носитъ искусство *Давида Тенирса*, принарядившаго и подчистившаго своихъ фламандскихъ крестьянъ. Онъ—реалистъ, подобно большинству своихъ современниковъ, но изящный и всегда умѣренный талантъ его никого не можетъ шокировать. Одаренный большой наблюдательностью, занимательный разсказчикъ, онъ при жизни уже пользовался очень большой извѣстностью. По силѣ таланта, однако, онъ значительно уступаетъ не только Іордансу, но и менѣе его извѣстному *Адріану Броуверу*, художнику трактировъ, деревенскихъ попоекъ, игръ и дракъ.

Отдѣльно совершенно отъ остальныхъ фламандскихъ художниковъ стоитъ *Ванъ-Дейкъ*, наиболѣе молодой изъ представителей Рубенсовской школы.

Въ началѣ своей дѣятельности Ванъ-Дейкъ находился всецѣло подъ вліяніемъ своего учителя. Его первыя произведенія—словно поддѣлки подъ Рубенса; лишь позднѣе молодой художникъ нашелъ себя и пошелъ собственной дорогой. Ванъ-Дейкъ—натура женственная, мягкая, нѣжная, слегка меланхоличная. Творчество его лишено бури и паѳоса, въ немъ нѣтъ движенія, нѣтъ трагизма и мощной радости, но все оно—въ оттѣнкахъ; спокойное, иногда даже нѣсколько усталое, разслабленное, оно дышитъ покорностью. Если творчество Рубенса—ода, то искусство Ванъ-Дейка—нѣжная лирика, элегія. Область его—портретъ, и спеціально женскій портретъ; здѣсь онъ создалъ недосягаемые образы. Мѣтко характеризуя его, Фромантэнъ пишетъ: Ванъ-Дейкъ былъ одаренъ всѣмъ—«красотой, изяществомъ, замѣчательными чертами рано развившейся геніальности, рѣдкимъ воспита-

Рис. 92. Портретъ жены художника. Рубенсъ.

Рис. 93. Рубенсъ.

ніемъ, счастливымъ соціальнымъ положеніемъ отъ самаго рожденія... Повсюду, за границей еще болѣе, чѣмъ у себя на родинѣ, его выдѣляли, приглашали, чествовали. На равной ногѣ съ вельможами, фаворитъ королей и ихъ другъ, онъ имѣлъ все, что вызываетъ наибольшую зависть: талантъ, славу, почести, роскошь, страсти, приключенія. Онъ былъ очарователенъ, здоровъ отъ рожденія, но тонкаго сложенія... обликъ скорѣе Донъ-Жуана, чѣмъ героя, съ налетомъ меланхоліи, или даже печали. Онъ злоупотребляетъ всѣмъ: своей обаятельностью, здоровьемъ, достоинствомъ, талантомъ. Онъ подавленъ нуждой, истомленъ удовольствіями, разоренъ матеріально. Ненасытный, онъ—говоритъ легенда—кончаетъ тѣмъ, что братается съ итальянскими мошенниками и ищетъ тайкомъ золото въ ретортахъ... Удивительнѣе всего то, что этому падшему человѣку удается до послѣдняго момента сохранить свое величіе въ тѣ часы, когда онъ пишетъ картину.»

Б. Шлецеръ.

Рис. 94. Андромеда.
Рубенсъ.

4501

Цѣна тома 2 р. 30 к.